

محمد لعزيز

ⵎⵓⵃⵎⵎⴷ ⵍⵄⵣⵉⵣ

دراسات في المسرح المغربي الأمازيغي

ⵜⵉⵖⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⴳ ⵓⵎⵣⴳⵓⵏ ⴰⵎⵖⵔⴰⴱⵉ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ



دراسات في المسرح المغربي الأمازيغي

لعـزيز محـمد

دراسات في المسرح المغربي الأمازيغي

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة دراسات وأبحاث. رقم : 82

العنوان
دراسات في المسرح المغربي الأمازيغي

المؤلف
لعـزيز محـمد

المتابعة
فؤاد ازروال
يوسف توفيق

النـاشر
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

الإخراج التقني والمتابعة
مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل

الغلاف
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

رقم الإيداع القانوني : 2020 MO 1412
ردمك : 978-9920-739-14-6

المطبعة
منشورات عكاظ – 2020

"إني مقتنع بتاريخ وطني، وبما تنطوي عليه تربته من ثقافة أصيلة

وتراث فني يفيض بعناصر دالة"

حسن المنيعي

تقديـــم

أضحت التجربة المسرحية الأمازيغية بالمغرب موضوع اهتمام وانشغال فئة كبيرة من النقاد والمثقفين والمهتمين بالفنون المغربية، لما لاحظوه من حركة نشيطة ومتميزة داخل هذه التجربة منذ عقدين من الزمن، ولما لمسوه فيها من تركيز مكثف وبوعي عميق على مسالة الهوية الوطنية في سياق التعدد والتنوع الثقافيين، وفي سياق استحضار العناصر الرئيسة المشكلة لهذه الهوية من لغة وتاريخ وتراث ؛ فأعادتهم إلى مراجعة الكثير من الأفكار والآراء والاختيارات الفكرية والفنية التي كانوا قد اطمأنوا إليها منذ أمد غير يسير، وإلى طرح العديد من الأسئلة الجديدة حول مختلف المظاهر الفنية والثقافية بالبلاد. كما حفزتهم على استنطاق الذاكرة الوطنية برؤى وخلفيات جديدة تضع نصب عينيها كل الأبعاد الثقافية وينابيعها وتطوراتها وتحاوراتها.

وبذلك أصبح الجميع يؤكد اليوم أن المسرح الأمازيغي يعد فصيلا محوريا ضمن فصائل المسرح المغربي، واتجاها رئيسا ضمن اتجاهاتها الجديدة، بعدما أصبحت إنتاجاته تتوسع في خارطة المشهد الفني المغربي بمهرجاناتها وتظاهراتها، وبارتباطاتها بالمؤسسات الثقافية الوطنية، وبانتظام إنتاجاتها وجديتها، وبعدما أصبحت تمتد عبر جغرافية البلاد شمالا وجنوبا، وشرقا وغربا، وتصنع مؤلفيها وفنانيها وجمهورها الخاص ؛ فراجع الكثير من الدارسين بفضل ما حققه هذا المسرح تاريخ المسرح المغربي، وأقروا أن المغاربة قد تعرفوا على فن المسرح منذ أزمان غابرة، من خلال احتكاكاتهم الحضارية مع الإغريق والرومان، وجمعوا في ذلك ما استطاعوا من إشارات ومعلومات مبثوثة في المصادر التاريخية تثبت أن الأمازيغ القدامى مارسوا فنونا فرجوية متعددة، منها ما هو قريب إلى ما كان يمارس ضمن فنون التراجيديا والكوميديا الإغريقية والرومانية، ومنها ما هو خاص تميزوا به عن سائر الأمم والشعوب. وأيضا أيقنوا

أنه إذا كان الإغريق والرومان قد احتلوا في العهود القديمة قسما واسعا من المغرب، وأقاموا به مراكز حضرية واقتصادية هامة، فلابد وأنهم قد استقدموا إليها ممارساتهم المسرحية، وشجعوا السكان الأصليين فيها على التفاعل معها، بناء على ما تؤكده العديد من الكشوفات الأثرية والوثائق التاريخية.

ومن جهة أخرى، عرفت الثقافة الأمازيغية ولا تزال أشكالا متعددة من الفرجات الشعبية التي توائم وجدان الإنسان الأمازيغي وواقعه الاجتماعي، والتي تلاقحت عبر عصور طويلة مع مختلف الفنون الفرجوية في الحضارات الوافدة والمجاورة. وهي تتجاوز كونها فنونا تروم التسلية والترويح عن النفوس إلى كونها تعبيرات إبداعية جماعية عن علاقات الإنسان بالأرض والعمل وسبل العيش، وعن مواقف حضارية من الحياة السياسية والاجتماعية، ومن الأنساق الجمالية والفنية والفكرية السائدة، وأيضا كونها مجالا لتداخل عناصر ثقافية وفنية مختلفة الأصول، وسجلا زاخرا وثريا يحوي مفردات من تراث لامادي ممتد ومستمر. هذا بالإضافة إلى أنها تتضمن مقومات درامية حقيقية يمكن تحويلها إلى فعل مسرحي بيسر وسهولة.

أما في ما يخص المسرح الأمازيغي الحديث، فقد حقق تراكمات هامة في إنتاجاته وإبداعاته. وإن بدأت بسيطة ومتواضعة في الأول، فسرعان ما انطلقت خلال عقدين من الزمن فقط نحو تحقيق تطورات نوعية وملحوظة، منتقلة من الاعتماد على عمليات الترجمة والاقتباس إلى عملية إبداع نصوص أمازيغية محضة، تعتمد البحث والتنقيب في التراث التاريخي والأدبي الأمازيغي، وتسعى إلى التعبير عن الواقع المحلي بكل مشاكله ومظاهره، وتستخدم قوالب وأساليب فنية وجمالية معاصرة ومبتكرة، لكن دائما في إطار هوياتي واضح. وبذلك، خلق هذا المسرح لنفسه، وفي سياق المسرح المغربي العام، حركية نشيطة في جل المدن والمناطق، وركب قطار الاحتراف مستندا على دعومات معنوية ومادية مختلفة، ومن جهات ومؤسسات متنوعة.

وسارت العديد من الأعمال المسرحية الأمازيغية المعاصرة على درب الدفاع عن الهوية الأمازيغية وتأكيد قدرات الثقافة الأمازيغية على استنبات أعقد الفنون وأصعبها، فدافعت بالفن والإبداع عن الإنسان الأمازيغي وحقوقه، وعبرت عن طموحاته وآماله، واستعانت في ذلك بقوالب درامية تستند إلى تقنيات التيارات والاتجاهات المسرحية الحديثة، واعتمدت خيارات واقتراحات متعددة تتجاوز المحكي العادي إلى توظيف

الجسد والإيماءة والموسيقى والرقص وكل الوسائل التي تعتمد في التعابير الدرامية الجديدة.

وقد أكدت العديد من العروض المسرحية الأمازيغية التي أنتجت في السنوات الأخيرة ما وصلت إليه التجربة المسرحية الأمازيغية من تطور واضح، كمسرحية « بيريكولا »، أي الفيلم أو الشريط، وقدمتها فرقة تفسوين للمسرح الأمازيغي بالحسيمة، وهي من تأليف المبدع سعيد أبرنوص ؛ ومسرحية « تعاينت شوايت شوايت »، أي التعري قطعة قطعة، التي قدمتها فرقة الريف للمسرح الأمازيغي، وهي مقتبسة عن النص العالمي Striptease للكاتب البولندي سلافومير مورجيك ؛ ومسرحية « أمناي »، أي الفارس، المأخوذة عن نص أيام التبوريدة للفنان إبراهيم اروييعة، وأنتجتها فرقة محترف الجنوب للفنون الدرامية بأكادير. وإن قراءة تحليلية لهذه المسرحيات الثلاثة، لكافية لتقديم صورة واضحة عن مدى الإبداع والخلق الذي تم بلوغه في تجربة المسرح الأمازيغي المعاصر.

فؤاد ازروال

عتبـــة

تسعى دراسات هذا الكتاب إلى الانخراط في الدينامية التي يشهدها الواقع المغربي اتجاه القضية الأمازيغية التي أضحت اليوم – وأكثر من أي وقت مضى – مركز اهتمام، وموضوع انشغال فئة كبيرة من المغاربة، بل إن المرء ليكتشف أن العقدين الأخيرين شهدا حركة غير عادية همت بالأساس ما أطلق عليه أحد الباحثين « اليقظة الأمازيغية » [1] بموجب تميزها بالوعي العميق بقضايا الهوية والتاريخ واللغة والثقافة حاضرا ومستقبلا.

وبعيدا عن الجدال الذي يقف وراء هذه الحركة الأمازيغية [2]، ينبغي الإقرار أنها صارت منذ عقود مجالا للتداول والنقاش والتفكير بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية والتربوية والفنية. وإذا كانت الحضارة المغربية تتميز بتنوع روافدها الثقافية، وتعدد مشاربها الفكرية والفنية، فإن « الأمازيغية » باعتبارها منظومة قيم متكاملة، تعد الرافد الأهم بموجب أصالتها وعمقها التاريخي، بل إنها تعد – في زماننا هذا – أساس التنمية في مختلف مجالات الحياة، لذلك لا ينبغي أن يظل المشروع الوطني حول الأمازيغية مرت هنا في يد زمرة من المثقفين، بل على كل الفاعلين المساهمة، لأن الأمازيغية ليست ملكا لأحد ولا لفئة دون أخرى.

1 التجاني بولعوالي، راهن الأمازيغية في ضوء المتغيرات الجديدة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014، ط 1، ص : 89.

2 تشترك العديد من الدراسات في الاتفاق على أن أمورا كثيرة ساهمت في تطور الحركة الأمازيغية بالمغرب، وفي بلورة مشاريعها المختلفة، منها فشل مشاريع التحديث والتنمية والديمقراطية وتطوير الاقتصاد والمجتمع، وانتشار ثقافة حقوق الإنسان، وصعود قوى الحراك الاجتماعي، وعولمة الاقتصاد وتكنولوجيا المعلومات والتواصل، وظهور المطالب الهوياتية والحقوقية، وما عرفه المناخ الدولي من تغيرات في الرؤية الفكرية للتاريخ والثقافة بشكل عام.

ولأن الكتاب يشتغل على المسرح الأمازيغي كما هو وارد في عنوانه، باعتباره فصيلا من فصائل المسرح المغربي، فإننا نؤكد أن النعت « الأمازيغي » يتجاوز قصر الحديث عن « اللغة الأمازيغية » في هذا المسرح فقط، من أجل تبين خصائصها، والعمل على إحيائها، والنهوض بها، أو الاهتمام بالإنسان الأمازيغي الناطق بهذه اللغة بما هو رافد هام في هذه الثقافة، وأساس نشأتها وتكونها، ولكن لأن ذلك النعت يحيل إلى تاريخ عريق، وتقاليد وحضارة ضاربة جذورها في جغرافيا وتاريخ الوطن، ليتحدد المعنى الذي نقصده في تلك « المنظومة العامة والمستقلة التي تتعلق بهوية حضارية ثقافية متكاملة الأبعاد » [1].

ومع ذلك يظل المقصود بالمسرح الأمازيغي هنا هو ذاك المسرح الذي يتخذ من اللغة الأمازيغية [2] وسيلة لتحرير خطابه، باعتبارها لغة وفكرا كما هو متداول في اللسانيات المعرفية، متجاوزين في ذلك إشكالات أخرى من قبيل وجود مسرح ينسب إلى الأمازيغ مكتوب بلغات أخرى كاليونانية أو اللاتينية، وليعاد أيضا طرح سؤال هوية هذا المسرح : هل هو المسرح الناطق والمكتوب بالأمازيغية أم الذي مارسه وكتبه الأمازيغ ؟

تتجاوز هذه الأسئلة وغيرها مسألة التشكيك في طبيعة وخصوصية هذا المسرح، علما أن ذلك التشكيك لم يعد واردا حتى في المسرح الأمازيغي القديم كما سيتبين لاحقا، ولكن أن يستمر هذا التشكيك في المسرح الأمازيغي الحديث فالأمر لم يعد مقبولا، أو الاعتراض على توصيفه بالمسرح « الأمازيغي »، والإدعاء أنه لا يعدو أن يكون مسرحا ناطقا بالأمازيغية، أو هو ليس سوى مسرح مغربي ناطق بالأمازيغية، إن هذه الادعاءات اليوم هي نفسها التي كانت بالأمس مع المسرح المغربي، حين كانت بعض الطروحات تسميه « المسرح بالمغرب »، أو المسرح الغربي الناطق بالعربية، أو بالدارجة المغربية وغير ذلك من أوجه التنقيص والتشكيك في المسرح المغربي في بداية الاستقلال.

---

1 إبراهيم أخياط، لماذا الأمازيغية ؟، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، 1994، ط 1، ص8.

2 نتجاوز هنا عن الإشكال المطروح والمفتعل حول الأمازيغية التي مفادها : عن أي امازيغية نتحدث ؟ وتجاوزا لكل لبس أو انحياز، وبعيدا عن الجدل الدائر حول اعتماد لغة امازيغية واحدة أو الدعوة الى تعددية « اللغات » الأمازيغية، نشير إلى أننا نتحاشى الخوض فيه، وأن ذلك ليس من اختصاص صاحب هذا الكتاب، ولا من مقاصد هذا المؤلف.

لقد أضحى المسرح المغربي الأمازيغي واقعا حقيقيا، وأصبحت له مكانته الهامة في نسيج المسرح المغربي، وأثبتت بعض أعماله قيمتها في المشهد الثقافي المغربي. صحيح أنها بداية الطريق، غير أن خارطته ما فتئت تتوسع في المدن المغربية، بل وعلى طول شمال أفريقيا حيث يتواجد الأمازيغ، مسرح له كتابه ومخرجوه وفنانوه وتقنيوه وجمهوره، إنه مسرح يترسخ ويمتد جغرافيا وتاريخيا وفنيا وجماليا، من ثمة كان السؤال الأهم اليوم هو : ما هي خصوصيات هذا المسرح ؟ وما مواصفاته ؟ وما طبيعة تصوراته التي ينطلق منها وتلك التي يستهدفها ؟

يسعى هذا الكتاب إلى مناقشة بعض القضايا المرتبطة بالمسرح المغربي الأمازيغي، تبتدئ بالبحث عن جذوره الأولى في العصور القديمة حين كان الأمازيغ جيرانا لحضارات عريقة كالحضارات الفرعونية والإغريقية والفينيقية، والتأثيرات المتبادلة مع كل حضارات البحر الأبيض المتوسط السابقة واللاحقة، وتأثير مسارحها في مسرح الشعب الأمازيغي، والتطورات الكبرى التي شهدها عبر العصور القديمة. ولئن كان الهدف الأساس من ذلك هو لم شتات ما حفظه التاريخ عن هذه الممارسة الفنية والفرجوية من أجل توثيقها أولا، تم دراستها وقراءتها للتعريف بها وتقويم مسارها وإبراز وتشجيع نماذجها المعاصرة، فإن المنطلق من وراء كل ذلك هو محاولة رسم معالم هذا المسرح التاريخية وتطوراته وتراكماته، وأيضا رسم المعالم المحددة لخطابه، وإثراء مضامينه وتخصيب أشكاله.

إن التعرف على المسرح الأمازيغي يستند في عمقه على مبدأ البحث عن جذوره التاريخية المرتبطة بالوجود الأمازيغي العريق، وبالهوية المتأصلة في أنماط فرجات الإنسان الأمازيغي المعبرة عن أعماقه وعن حقيقته، اعتقادا منا أن الفرجات والفن عموما أسمى تعابير الإنسان عن الحياة بدقائق أمورها، وامتداداتها وقيمها الراصدة للتجربة الإنسانية ؛ على هذا الأساس نتساءل هنا عن حقيقة وجود مسرح أمازيغي عند الإنسان الأمازيغي الذي استوطن وعاش بغرب شمال أفريقيا. وإذا كان معلوما أن البحث في تاريخ هذا المسرح تقف دونه عوائق شتى، على رأسها غياب المادة المسرحية، وخصوصا النصوص المكتوبة عبر سيرورتها الزمانية، والآثار التي خلفتها الحضارات المتعاقبة فيما كان يعرف بموريطانيا الطنجية، فإن المآزق التي اعترضت الباحثين المغاربة حين تناولهم للموضوع والمتمثلة أساسا في غياب تأريخ حقيقي لهذا

المسرح، وغياب الوثيقة، والمخطوط والمكتوب والآثار المتبقية عنه، فإن ذلك لا ينبغي أن يثني الأجيال اللاحقة من المؤرخين واللسانيين والفلاسفة والمنقبين والاستغرابيين والباحثين المغاربة عن النبش في التراث الأمازيغي عامة، والبحث عنه في المكتبات الأوروبية، والنبش في الحفريات والآثار الدفينة في التربة المغربية، والتنقيب عن النقائش والمعطيات التاريخية والأثرية، وعن كل ما يشكل المرحلة التأسيسية للمسرح المغربي القديم.

في ظل النقص في المعلومات المصدرية ينبغي الإقرار بحقيقة مفادها أن هذا المسرح لا تبين منه اليوم غير شذرات متفرقة، ومعلومات قليلة ومتناثرة، مما يجعل من موضوعنا مجالا خصبا لافتراضات وتأويلات تعوزها الحجج الدامغة والبراهين القاطعة، كما تعترضه عوائق منهجية تحدد من خلالها طريقة التناول والمعالجة. وبالرغم من كل ذلك، فإننا ننطلق من فرضية مفادها أن هناك مسرحا مغربيا أمازيغيا قديما ننتظر نتائج البحاثة المغاربة المشار إليهم أعلاه لإظهار هوإبرازه. وما يسند فرضيتنا أن هناك العديد من الحضارات خلفت للإنسانية تراثا أدبيا ضخما وقيما غير مكتوب وغير مدون يدخل في ما يعرف بالأدب الشفاهي. ويعود ذلك إلى أن المغاربة الأمازيغ – كما يؤكد ذلك جل الباحثين – لم يدونوا تاريخهم كاملا، ولم يخلفوا تاريخ أنشطتهم كلها، وأن جل ما يعرف عنهم اليوم هو من كتابات أجنبية إغريقية ولاتينية، ولا يعني ذلك جهلهم بالكتابة أو عزوفهم عنها بقدر ما تكون هناك أسباب أخرى موضوعية يقول بصددها أحد الباحثين المغاربة :« لما أشرف العصر القديم على النهاية في القرن الثامن للميلاد كان ما كتب بالأمازيغية جد محدود، رغم أنها بدأت مشوار الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي على الأقل منذ القرن الثاني قبل الميلاد، فلم يحفظ لنا التاريخ طيلة هذه القرون أي تأليف بالأمازيغية رغم أن الأمازيغ كتبوا بعدة لغات متوسطية (البونية والإغريقية واللاتينية..) ويبقى احتمال وحيد لكنه جد ضئيل وهو أن تكون كتابات بالأمازيغية في الخزانات العلمية للملوك المحليين أو في خزانات قرطاج وكلها فقدت أو أحرقت ولم يصلنا منها شيء » [1].

وغياب الرواية المغربية لمختلف مجالات الحياة بما فيها الجوانب الثقافية والفنية يجعل الحديث عن المسرح المغربي الأمازيغي القديم، يستدعي لم شتات الشذرات

1 المحفوظ أسهمري، وظيفة الكتابة بالأمازيغية عبر التاريخ، مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، العدد 11، ص 40.

المتفرقة والأخبار المتناثرة والآثار القليلة من أجل تكوين صورة تقريبية، في انتظار إنجاز بحوث في المضان التي لا يزال بعضها مطمورا في المكتبات الأوروبية، الإيطالية على الخصوص، أو مطمورا في التربة المغربية في انتظار أن تجود النقائش الأركيولوجية والآثار المغربية نفسها بما يسعف في تحقيق الوصول إلى حقائق تاريخية لهذا المسرح، والتي قد يكون الأجانب الأوربيين في القرون الأخيرة سببا في طمس معالمها بموجب اهتمامهم بالجوانب العسكرية والسياسية وتدوين انتصاراتهم، فتناسوا الجوانب الأخرى، ومنها ما نحن بصدده « المسرح »، لذا وجب على الباحثين المغاربة إعادة قراءة تاريخنا خدمة للثقافة المغربية بكل تجلياتها.

وقد خصصنا شقا ثانيا من هذا الكتاب لدراسة ذلك التراث الشعبي الزاخر والممتد في الزمن وتعدد مظاهره الفرجوية والاحتفالية الموروثة، والمشكلة من التقاليد والعادات الأمازيغية المتباينة الأصول الجغرافية والدينية، والمعبرة عن واقع الإنسان الأمازيغي في ارتباطه بالظواهر الطبيعية، وبالأرض وبالأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاشها ويعيشها، والتي تباينت الرؤى حول عجزها عن التحول إلى مسرح، وغير ذلك من القضايا التي تطرحها تلك الفرجات والاحتفالات الشعبية.

بالإضافة إلى ذلك، خصصنا جزءا آخرمن الكتاب للمنعطف المسرحي المغربي الأمازيغي مع قراءة بعض نماذجه المعاصرة من قبيل مسرحية بيريكولا لفرقة تفسوين للمسرح الأمازيغي بالحسيمة، ومسرحية التعري قطعة قطعة لفرقة الريف بالحسيمة، ومسرحية أمناي لفرقة محترف آفاق الجنوب الدرامية بأكادير. كل هذه المسرحيات أنتجت خلال الموسم المسرحي 2016، هذه السنة التي عرفت فرض الفرق المسرحية الأمازيغية نفسها على المشهد المسرحي المغربي، وتمثل ذلك بالأساس في تأهل فرقتين للمهرجان الوطني بمدينة تطوان، فضلا عن اختيار فرقة ثالثة على هامش المهرجان، وفوز ممثلين أمازيغيين بجائزتي الأمل. كل ذلك شكل مدعاة لنا للالتفات للمسرح الأمازيغي الذي بدأ يشكل انعطافة هامة في المسرحي المغربي.

وحرصنا في تلك القراءات على الإحجام عن تقديم معاني نهائية لتلك الأعمال، بل إننا نعترف أن تلك الأعمال تحمل قضايا مضمونية وشكلية تأبت أن تمنحنا ذاتها، ولعل ذلك الغموض ذاته هو مكمن الإعجاب بها. وقد قصرنا القراءة على تلك الأعمال باعتبارها نماذج لمسار جديد للمسرح الأمازيغي. ولم يكن من هدف وراء كل ذلك سوى

تجاوز ضعف عمليتي التوثيق والتأريخ للتجربة المسرحية المغربية الأمازيغية الحديثة، والخوف من تعطيل الدينامية التي انطلقت بها تلك التجربة، وبالتالي رغبتنا القوية في مواكبة هذه التجربة بقدر المستطاع ودعوة القراء المغاربة إلى الإسهام القوي والفعال في مواكبة المسرح الأمازيغي الحديث.

إن ترسيخ الممارسات القرائية والنقدية للإبداع المسرحي المغربي الأمازيغي، لا يقل شأنا عن عملية تأصيل ذلك الإبداع، بل إنها تعد مكسبا هاما، لأن الجهد المبذول فيها لا يقل عن بناء المعرفة والفكر في الفن المسرحي، كما أن الإسهام في خلق تراكم كمي ونوعي في مختلف مجالاته يغني المكتبة المسرحية الأمازيغية التي لا تزال في حاجة ماسة إليه إلى مجهودات الباحثين المغاربة.

المسرح بالمغرب القديم

لابد من الاعتراف أن البحث عن المسرح المغربي البربري / الأمازيغي [1] في العصور القديمة هو بحث في المجهول، أوهو بالنسبة للباحث كمن يبحث عن إبرة في كومة قش، لأن المؤرخين المغاربة – وغير المغاربة [2] – لا يتوفرون على العناصر الكافية للإجابة عن العديد من الأسئلة التاريخية بسبب شح المعلومات وغموضها، فكيف يكون الأمر في المجالات الثقافية اللامادية، إذا كانت تعوز المؤرخين الدلائل المادية فيما نود العثور عليه من نصوص وأرشيفات مسرحية، أو لوائح الكتاب والكتابات ونوعية الممارسين إلى غير ذلك مما يثبت وجود مسرح أمازيغي بأقصى غرب شمال أفريقيا (المغرب) فيما قبل المرحلة الرومانية.

إن الصورة التي نحاول استجماعها من المصادر التاريخية عن المسرح المغربي الأمازيغي[3] في العصور القديمة، ينبغي أن تكون محكومة باحتياط كبير، وانتباه يقظ خوفا

---

1 انظر بصدد دلالة التسمية (البربر والأمازيغ) وأصل القوم : شارل أندري جوليان : تاريخ شمال أفريقيا، وابن خلدون : المقدمة، وعبد الله العروي : مجمل تاريخ المغرب.

2 يسجل عبد الله العروي أن تاريخ المغرب في الحقبة التي سبقت تأسيس محطات فينيقية أواخر القرن العاشر قبل الميلاد، لم تدرس من قبل المؤرخين المغاربة القدامى والمحدثين، ووحدهم الدارسون الاستعماريون من كتب في هذا التاريخ. انظر عبد الله العروي مجمل تاريخ المغرب. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2016، ص 41 وما بعدها.

3 ينبغي لفت الانتباه هنا إلى أننا نستعمل بعض التسميات والمصطلحات بنوع من التحفظ، وبحذر شديد فرضته ضرورة التبسيط وتقريب المدلولات مما نود البحث فيه والوصول إليه، ومن أمثلة ذلك لفظة « المغرب »، وألفاظ من قبيل « الاستعمار و« الاحتلال » و« المقاومة » وغيرها، والتي لم يكن لها نفس المدلول الذي لها اليوم . فاسم « المغرب » - مثلا -، لم يظهر إلا مع الفتح الإسلامي، ولم تكن البلاد تعرف بذلك فيما قبل، إبان الحضارات القديمة. انظر عبد الله حمودي، الحداثة والهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص 187.

من أن يجرنا الموضوع إلى مغالطات تتهاوى أمام أسئلة المنهج والمعرفة التاريخية، وهو ما سيعيق تحقيق تاريخ المسرح المغربي المفترض، خصوصا وأن البحث عن هذا التاريخ يقتضي في المقام الأول وجود هذا المسرح أولا، وهو ما سيسعفنا على رسم صورة واضحة له، غير أن رسم تلك الصورة بالشكل السليم تقف دونه عقبات كثيرة، أهمها قلة المخزون المكتبي الذي يبرر الاحتياط أو الحذر الذي أومأنا إليه سلفا، والذي أكدته الحفريات والدراسات التاريخية حين ذهبت إلى أن ما وصلنا مكتوبا باللغة الأمازيغية القديمة كله كتب على النقائش (أي لوحات حجرية)، والتي عثر على جلها بتونس والجزائر، بينما كان نصيب المغرب منها قليلا. وارتبطت هذه الكتابات في عمومها بالحقل الجنائزي، إذ غالبيتها العظمى شواهد قبور، والباقي عبارة عن إهداءات. بل إن الملوك الأمازيغ لم يستعملوا الكتابة الليبية (الأمازيغية) حتى في النقود التي ضربوها في عهودهم، وفضلوا كتابتها باللغة البونية أو البونية الجديدة، واللاتينية فيما بعد. كل ذلك يجعل البحث عن موضوعنا (المسرح الأمازيغي) عسيرا، إن لم يكن مستحيلا بموجب انعدام السبل المؤدية إليه، في انتظار بوح المكتبات الأوروبية بذخائر الأمازيغ في المجال.

إننا هنا ننطلق من فرضية أساس مفادها أن الأمازيغ شأنهم في ذلك شأن كل الشعوب وكل الحضارات القديمة مارست مسرحها الخاص، وأن ممارساتها المسرحية كانت مختلفة بالضرورة، انطلاقا من القول بأن المسرح فطرة إنسانية، تولدت عند الإنسان من خلال احتفالاته وطقوسه وشعائره الدينية. وإذا كان لكل شعب فنونه الخاصة التي يمارس من خلالها طقوسا معينة في مختلف المناسبات الحياتية بأفراحها وأتراحها، فإن « كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون استثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما » [1]، الأمر الذي يجعل البحث عن المسرح عند الأمازيغ لا ينصب عن سؤال وجوده من عدمه، ولكن ينصب أساسا على الشكل الذي تواجد به عندهم، والكيفية التي مورس بها بينهم.

ولقد أضحى معلوما اليوم في كل الدراسات الحديثة أن المسرح فن قديم مرتبط بالوجود الإنساني منذ أقدم الحضارات، وإن كان شكله يتلون بتلون الظروف التاريخية والجغرافية والإنسانية. وإذا كان الباحثون يرون أن محاكاة الطبيعة تعد الجذور البدائية

1 أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا عالميا، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1986، ص 185.

لنشوء المسرح أو الدراما في أبسط صورها، فإن الإنسان البدائي كان يعرفها ويمارسها مستعينا في ذلك بمواهبه الذاتية، وقدراته الخاصة على الحركة وتقليد الأصوات، ومعبرا عن ذلك برغباته بالرقص والتمثيل، من هنا نشأت الطقوس والشعائر التي أقامها رهبة أمام قوى الطبيعة بأمطارها وشمسها، وحرها وقرها، وكان لا بد من منظم لهذه الطقوس للجماعة (أو العشيرة أو القبيلة أو المجموعة البشرية)، يقود حركاتها ويصمم دعاءها ورقصها، وهو الذي تطور عمله ليصبح كاهنا يعلم الناس شعائر الصلوات لتستجيب الآلهة لرغباتهم وتحقق تطلعاتهم.

من هنا حديث الباحثين عن نشوء المسرح في حضن الدين بما هو جملة من الطقوس تؤدى من أجل التقرب وخدمة الآلهة، ثم تحول بعد ذلك إلى تصوير للصراع بين الإنسان والآلهة عندما أنزل الإنسان الآلهة منزلة البشر في الأساطير [1].

إن القول بنشأة المسرح الدينية هي التي جعلت بعض الباحثين يرون أن المصريين هم الآباء الأوائل لفن المسرح، وأن أرض مصر كانت مهد المسرح وعنهم أخذ اليونان وباقي الشعوب وارتقوا به إلى أن وصل إلى صوره المكتملة، لذلك احتضنت المعابد في الألف الثالثة أو الثانية قبل الميلاد أولى التمثيليات تخليدا لموت أوزيريس. فعن طريق الأشعار التي كان ينشدها الشعراء في أعياد ديونيزوس التي تمتزج فيها الكلمات بالموسيقى معبرة عن نشوة الاحتفال بواسطة جوقة من المرددين يرتدي أفرادها جلود الماعز ليتميزوا بأنهم أتباع الإله ديونيزوس هو ذا المسرح، أو جذوره الممتدة في عروق التاريخ.

وسواء أكان المصريون أو الإغريق هم آباء الفن المسرحي، فإن مجاورة الحضارة الأمازيغية للحضارتين الفرعونية واليونانية ومشاركة الأمازيغ فيها يجعل السؤال مشرعا ومشروعا يقتضي البحث عن الرواسب المتجذرة من التاريخ لإلقاء القبض على ما يؤكد غياب حدود الممارسة بين الشمال الإفريقي الذي استوطنه الأمازيغ والمصريين معا، ووجود علاقات متداخلة بين الحضارتين، أو تبادل التأثير بين حضارات البحر الأبيض المتوسط ؛ الأمر الذي يجعلنا نبحث عن المشاركة الأمازيغية في صنع المسرح الديني، أو على الأقل المشاركة في عبادة آلهته.

---

1 عبد اللطيف محمد السيد حديدي، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية ؛ النظرية والتطبيق، دار المعرفة للطباعة والتجليد المنصورة، مصر، ط 1، 1996، ص 13.

وإذا كان هيرودوت في أحاديثه التاريخية قد ذهب إلى أن أسماء الآلهة اليونانية جاءت من الخارج، خاصة من مصر [1]، فإن ذلك لا يستبعد مشاركة الأمازيغ في عبادة تلك الآلهة على الأقل. هكذا نجد هيرودوت يقر في غير ما موقع من أحاديثه أن الأمازيغ كانوا يقدمون القرابين والأضاحي لآلهتهم، ومنها الشمس والقمر، وأيضا للربة أثينا وتريطون وبوصيدون [2]، ولعل هذا التداخل هو ما جعل المصادر التاريخية تتحدث عن الربة أثينا باعتبارها آلهة إغريقية تارة، وتارة أخرى بأنها أمازيغية، ومن المحتمل أن تكون هي تانيت أو نيت [3]. ويؤكد المؤرخ الإغريقي ذاته (هيرودوت) أن الأمازيغ كانوا « يقيمون حفلا سنويا للربة أثينا تنقسم فيه عذاراهم فريقين يحارب أحدهما الآخر بالحجارة والهراوات وبهذا – على حد قولهم – يظهرن إجلالهن على نمط الأسلاف نحو تلك الربة الوطنية التي ندعوها نحن الإغريق أثينا.. »، ويبدو أن هذه الشعيرة عبارة عن طقس ذي طابع ديني مرتبط بمعبود أمازيغي، وأن الهدف من هذه الصراعات الطقوسية هو العمل بطريقة عنيفة على طرد الأمراض والشرور والآثام التي تسكن أجسام المتصارعات، هذا فضلا عن تجديد المقدس بتطهير الجسم من الذنوب والأخطاء التي تراكمت طيلة السنة [4]. وما يثير في هذا الكلام هو حديث هيرودوت عن ربة أمازيغية تحت غطاء اسم إغريقي هو أثينا ربة الحكمة والحرب والزواج والنبات.

إلى جانب ذلك أيضا، نجد هيرودوت يذكر عددا من الآلهة، التي تنسب تارة إلى المصريين وتارة أخرى إلى الإغريق، هي في أصلها آلهة أمازيغية، فيقول في هذا الصدد عن الإله بوصيدون : « فالرب بوصيدون اقتبسه اليونانيون عن الليبيين ... واسم الرب بوصيدون لم يكن موجودا ومنذ البداية عند أي شعب من الشعوب غير الليبيين الذين ظلوا على الدوام يعظمون هذا الرب » [5].

1 مصطفى أعشي، أحاديث هيرودوت عن الليبيين (الأمازيغ)، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الترجمة، رقم 13، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط 2009، ص 30.

2 نفسه، ص 57 و71.

3 نفسه، ص 101، الهامش 141.

4 نفسه، ص 72، الهامش رقم 91.

5 نفسه، ص 30. وتجب الإشارة هنا إلى أننا نعثر على تردد ذكر هذا الاله في العديد من المسرحيات الإغريقية التي وصلتنا، ومنها : سبعة ضد طيبة لإسخيلوس، وأوديب لسوفوكليس، والفرسان لأرسطوفان. كما أن هذا الإله يرتبط ببلاد الأمازيغ إلى درجة أن هناك من يعد ليبيا (الاسم الذي أطلقه الإغريق على بلاد الأمازيغ) نفسها زوجة له، مقابل من يعدها (أي ليبيا) حفيدة للإله زيوس، أي ابنة للإله إيبافوص ابن الاله زيوس Zeus والربة إيو Io.

ولا يقتصر الأمر عن هذين الإلهين، فكتاب هيرودوت يحفل بالعديد من الآلهة المنسوبة إلى الليبيين / الأمازيغ من مثل أثينا وبوصيدون وآمون [1] وماطاموس [2] وآلهة أخرى لا يزال التاريخ يحفظ تماثيلها وأسماءها الأمازيغية [3]، فضلا عن الحكايات الكثيرة التي تحكي الأساطير الأمازيغية المنشأ، كالحصان المجنح (قصة بيكاسوس) [4]، وأطلس الإله الأسطوري الذي يحمل السماء أو يحرس على الأعمدة التي تحمل السماء... وبالجملة يمكن القول إن أقصى غرب بلاد المور (المغرب) كانت مهدا للعديد من الأساطير، منها أسطورة الصراع بين أنطي وهرقل، وأسطورة الهيسبريد والتفاحات الذهبية، وأسطورة مملكة أطلانتيس أو أطلانتيد كمملكة أسطورية تقع في جزيرة بعرض البحر كانت ذات حضارة راقية، تحدثت عنها الكثير من الكتابات الإغريقية على الخصوص [5].

إن هذه الشذرات المتناثرة في كتابات المؤرخين القدامي مثل هيرودوت [6] حول الآلهة والقرابين التي تقدم لها، تؤكد أن الأمازيغ لم يشذ نمط حياتهم عن نمط حيوات الأقوام الذين كانوا يعيشون إلى جوارهم، وأنهم مثل المصريين والإغريق مارسوا أنشطتهم الحياتية والدينية بنفس الشكل ؛ وهو ما يبين بجلاء أن المسرح كان معروفا لديهم بنفس الصيغة التي كانت لدى جيرانهم.

وإذا كانت كل الدراسات تتفق على أن أصل المسرح هو احتفال ديني تقيمه جماعة من الناس احتفاء بطقس فلاحي أو إخصاب، تخترع خلاله مشاهد لإله يموت أو يغيب لتحقيق حياة أفضل، ويتم ذلك بواسطة طقوس دينية جنائزية وقربانية وابتهالية، أو تهتكية أو كرنفال، أو أناشيد على شرف الآلهة كما كان الأمر عند الإغريق حيث أصل التراجيديا من الطقوس الديونيزوسية ومن أناشيد الديثرامب، والتي تحولت رويدا رويدا إلى مسرحيات بعد تفرد أحد المنشدين عن الآخرين ليجيبهم، ثم تفرد ممثل مقابل الجوقة

---

1 يذكر هيرودوت أن فصائل امازيغية كانت في حمى الإله آمون. انظر مصطفى أعشي، م س، ص 63، الهامش 71. وقد أطلق الإغريق على الاله آمون الرب الأمازيغي اسم زيوس .

2 مصطفى أعشي، م س، ص 71، الهامش 89.

3 انظر غابرييل كامب، البربر : ذاكرة وهوية، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014، ط 1، ص : 253 وما بعدها.

4 مصطفى أعشي، م س، ص ،73 الهامش 91.

5 نفسه، ص 66، الهوامش 77 و78 و79.

6 عاش المؤرخ هيرودوت في القرن الخامس قبل الميلاد ولعل حديثه عن هذه الطقوس والعبادات تعني، من بين ما تعنيه، أن الأمازيغ كانوا يمارسونها قبل هذا التاريخ، ونعتقد أنها تعود على الأقل إلى الفترات الفرعونية عند أسرها الأولى.

تم ممثل ثان، فثالث. وهذه الطقوس تفسر أن العروض المسرحية ما كانت لتكون لولا الأعياد الدينية الكبرى.

لقد شكلت طقوس الاحتفال بالإله ديونيزوس برقصها وغنائها ومرحها وصخبها وتعبدها وعربدتها أصول المسرح الإغريقي، تماما كما كانت الطقوس الجنائزية أصولا للمسرح المصري القديم، ولربما كانت طقوس تلك الاحتفالات أصولا لجميع المسارح في العهود القديمة، وعلى رأسها مسارح شمال أفريقيا عموما، ومسارح الأمازيغ جيران الإغريق والمصريين معا. وتتحدث كتب التاريخ عن أن مدن موريطانيا الطنجية كانت كل واحدة منها توضع تحت حماية الآلهة، بل لا توجد أي مدينة في شمال إفريقيا دون معبد على امتداد التاريخ في الفترة ما قبل الرومان، أو خلالها [1]. وفي المغرب تعرف العديد من المدن القديمة باسم تلك الآلهة، مثل طنجة « تنجي »أو « تنكي » أرملة البطل الموري أنطيوس، وزوجة البطل الإغريقي هرقل وابنهما سوفاكس جد الملك الأمازيغي يوبا الثاني.

ومهما يكن من أمر، فإن المغرب خلال العصور القديمة عرف معتقدات وثنية كثيرة، وديانتين سماويتين هما اليهودية والمسيحية. وتعود معتقدات الأولى إلى فترة ما قبل التاريخ، والأخرى إلى فترات الفينيقيين والفراعنة والإغريق، وتؤكد جميعها احتفالات الأمازيغ بطقوس شتى، لا شك أنها كانت تتجلى بواسطة فرجات واحتفالات مثلما كان الأمر عند جيرانهم شمالا وشرقا على الأقل.

إن للحضارة الأمازيغية عمقا في التاريخ وفي الجغرافيا أيضا، حضارة ضاهت الحضارات التي جاورتها وعايشتها، ومنها الحضارة الفرعونية التي نافستها وتغلبت عليها في أحيان كثيرة، وانهزمت أمامها في أحيان أخرى، كما حدث سنة 1227 قبل الميلاد حين اجتاح الأمازيغ أرض « حوراس ». لقد كانت العلاقة بين المصريين والأمازيغ تتراوح بين الحرب والسلم، بين التبادل التجاري والتعاون العسكري، وربما التبادل الثقافي المواكب بشكل ضمني لكل العلاقات، والتي بفضلها وثق أحداثا وأسماء ومعدات وألبسة وأسلحة أمازيغية عن طريق الصور والكتابات الهيروغليفية. ولم يقتصر التجاذب والتنافس مع المصريين وحدهم، بل كانت منطقة شمال أفريقيا عرضة للتنافس

1 سيدي محمد العيوض، العمارة الدينية في موريطانية الطنجية : نموذج وليلي، كتاب : التراث المعماري بالمغرب، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2013، سلسلة دراسات وأبحاث، رقم 37، ص 7.

مع كل الإمبراطوريات التي سكنت البحر الأبيض المتوسط، ففي القرن السابع حين استوطن الإغريق مناطق من بلاد الأمازيغ سجل هيرودوت في « التواريخ » وهو من أقدم المصادر التي تتحدث عن شعوب البحر الأبيض المتوسط أن الأرض الأمازيغية كان يسكنها « شعبان أصيلان وشعبان أجنبيان : الأصيلان هما الليبيون والإثيوبيون يستوطن أحدهما شمال ليبيا والآخر جنوبها، والأجنبيان هما الفينيقيون والإغريق » [1].

من المعلوم تاريخيا أن الإغريق لم يحتلوا شمال إفريقيا بكامله، وقد أنشأوا خلال القرن السابع قبل الميلاد مدينة قورينة بمنطقة برقة بليبيا الحالية، وتوسعوا شرقها، وكانت بالنسبة لهم مركزا اقتصاديا وسياسيا هاما نافست فيه قرطاج، وأما علاقتهم بالمغرب فقد أكدت الكشوفات الأثرية بالمغرب استقرار جزء من الشعب الإغريقي بكبريات المدن المغربية. وأكثر المكتشفات الإغريقية تم العثور عليها بمدينة وليلي، ونحن نعتقد أن الإغريق أكثر الشعوب القديمة التي عرفت الدراما بشكلها الناضج والتام [2]، ومن ثمة كان من الأكيد حضور ممارساتهم المسرحية معهم فوق الأرض الإفريقية بنفس الصيغة الثقافية التي كان يمارس بها في أثينا وإسبرطة وباقي المدن / الدول الأثينية.

ومع أن بعضا من الكتابات التاريخية تذهب إلى أن « التمثيل قديم عند البربر جاؤوا به من الهند » [3]، دون أن تفصح عن طبيعة ذلك التمثيل وكيفية ممارسته، إلا أن الأمر سيختلف حين سيحل الإغريق بالضفة الجنوبية لحوض البحر الأبيض المتوسط، حيث يفرض منطق التاريخ نشر الإغريق لثقافتهم وفنونهم وحضارتهم في البلاد المستعمرة، وهو ما لايزال التاريخ يكرره إلى اليوم، حيث لا تزال القوى الغالبة تنشر بنياتها المادية واللامادية معا، دون أن يعني هذا الكلام سلبية الأمازيغ أمام مستعمريهم وانحصار عمليات التأثير من جانب الخارجي فقط كما سنرى لا حقا.

---

1 مصطفى أعشي، م س، ص 106.

2 يذهب بعض مؤرخي المسرح أن بداياته الإغريقية كانت حوالي سنة 490 قبل الميلاد، حين مثلت أقدم مسرحية بقي الحديث عنها حتى الآن، وهي مسرحية « الضارعات » لإسخيلوس، وهو ما يعني أن الممارسة المسرحية كانت قبل هذا التاريخ، ويرجعها بعضهم إلى القرن السابع قبل الميلاد أنظر مثلا جلال العشري، المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1991، ص 6.

3 عثمان الكعاك، البربر، منشورات الملتقى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003، ص 117.

والثابت تاريخيا أن المغاربة الأمازيغ مارسوا المسرح على الطريقة اليونانية. بل وأكثر من ذلك، أنشأوا له المعاهد ودرسوه لطلبتهم، وكان ملوكهم يتفرجون على المسرح ويستقدمون الفنانين المسرحيين الإغريق إلى الأرض الإفريقية، مثلما فعل الملك ماسينيسا الذي استجلب إلى مملكته مسرحيين يونانيين، الأمر الذي يفسرتعرف المغاربة الأمازيغ على الفن المسرحي كما مورس عند الإغريق، وإن كانوا قد مارسوه قبل هذا التاريخ بكثير.

وتتحدث العديد من المعطيات التاريخية على أن بعض الملوك الأمازيغيين تشربوا الثقافة الإغريقية، وكان لهم بها وفيها إنتاج فكري وأدبي هام، مثل الملك النوميدي مكيبسا (Micipsa) 148–118 ق م، الذي يتحدث عنه المؤرخ الإغريقي ديودوروس الصقلي بأنه استقدم إلى قصره العديد من المثقفين الإغريق، فتأثر بهم وزاوج بين ممارسة الحكم ودراسة الفلسفة، بل وامتد أثر ولعه بالثقافة الإغريقية إلى تأليفه بلغتهم [1].

وكان الملك النوميدي مستنبعل (Mastinbal) 148–139 ق م ابن الملك ماسينيسا 203 - 148 ق م من الملوك المثقفين وضليعا في اللغة الإغريقية، وهناك أيضا الملك يمبصال الثاني (Iampsal 2) 88–50 ق م الذي « كانت له ثقافة إغريقية وعارفا بميثولوجيتها » [2]، وأشهر هؤلاء جميعا هو الملك يوبا الثاني، كما سنرى حين نصل للفترة الرومانية. ونحن نعتقد أن ملوكا هذه صفاتهم لا شك أنهم شجعوا مختلف أشكال الممارسات الثقافية والفنية، ومنها الممارسة المسرحية التي عدت أرقى أشكال الفن الإغريقي الذي شارك فيه الفلاسفة الإغريق، وعلى رأسهم أرسطو.

وبخصوص علاقة بلاد الأمازيغ بالحضارة الفينيقية، والتي تعود إلى أواخر الألف الثاني قبل الميلاد، تتحدث بعض المراجع عن استيطانهم إفريقيا الشمالية، بل إنهم « شكلوا عنصرا هاما ضمن سكان إفريقيا الشمالية عام 1215 ق م عندما أجلاهم الإسرائيليون عن فلسطين، تم تتابعت الجاليات أيام نبي الله داوود عليه السلام عام 1055 قبل الميلاد » [3]، وقد وسعوا بعض المواقع التي كانت موجودة بشمال أفريقيا، وأضافوا أخرى كمراكز تجارية من مثل طنجيس وأصيلا والليكسوس وموكادور

1 خديجة قمش، لغات الكتابة عند ملوك شمال افريقيا القديم، مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، العدد 11، 2016، ص 76.

2 نفسه، ص 76.

3 عبد العزيز بنعبد الله، عن عبد اللطيف هسوف، الأمازيغ قصة شعب، دار الساقي بيروت، لبنان،2016 ، ص 30.

في المغرب الأقصى، وقرطاجة بتونس، وبلغت عند بعض المؤرخين حوالي خمسة وعشرين مدينة / دولة.

لقد بنى الفينيقيون إحدى أهم الحضارات القديمة التي وصلت إلى المغرب، وربطوا صلات تجارية مزدهرة مع السكان الأمازيغ المحليين، وتطورت تلك الصلات إلى ما هو ثقافي ولغوي، وأدخل هؤلاء الوافدون ثقافتهم وحضارتهم ولغتهم واحتفالاتهم وخبراتهم المادية وغير المادية إلى البلاد الإفريقية التي استقروا بها. لقد تحدث المؤرخون عن كشوفات للكتابة الفينيقية في المدن التي تعاملوا فيها مع السكان الأمازيغ، ومن بين أهم تلك الآثار التي تم الكشف عنها في منتصف القرن العشرين بمدينة لكسوس (العرائش) المسرح الدائري، والذي يعد من أقدم المنشآت الفينيقية بغرب البحر الأبيض المتوسط، ويعود تاريخه فيما بين القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد، مما يعطي حقيقة وجود مسرح على الأرض المغربية قرونا طويلة قبل مجيء الرومان.

وابتداء من القرن السادس قبل الميلاد كان الشمال الافريقي مسرحا للصراع الدائر بين الاغريق والفينيقيين، وحين استتب لهم الأمر في شمال افريقيا تعايشوا مع الأمازيغ وتلاقحت الحضارتان، وتبادلا التأثير والتأثر، غير أنه بعد أن انهزمت فينيقية وانهارت كقوة مستقلة خلفتها قرطاج المدينة التي ورثت الحضارة الفينيقية.

وبعد أن استتب الأمر للقرطاجيين واتخدوا مدينة قرطاج عاصمة لهم، كان تأثيرهم في المغرب ضعيفا، إذ ظلت لغتهم محصورة الانتشار بالمغرب مقارنة مع انتشارها في الشرق ووسط « شمال أفريقيا »، وأما التواصل بينهم وبين أمازيغ المغرب القديم فـ « لم يكن جيدا » [1]، غير أن المصادر التاريخية ستتحدث في ما بعد عن ازدهار مهم للمبادلات التجارية بين القرطاجيين والأمازيغ، ساهم فيه رغبة القرطاجيين في توطيد علاقتهم مع السكان المحليين لدواعي عسكرية ضد الرومان، بل إن رغبتهم في توطيد تلك العلاقة [2] امتدت إلى تبادل التأثيرات الحضارية في مختلف المجالات. ولا نشك أن قرطاج التي احتوت مكتبتها على رصيد وثائقي كبير تتحدث عنه المصادر التاريخية، قد بلغت آثاره الثقافية الأمازيغ المغاربة، وإن كان صداه لم يحتفظ به التاريخ.

1 المحفوظ أسمهروصباح علاش وعلي بنطالب، بعض مظاهر التنوع الثقافي واللغوي بالمغرب عبر التاريخ، مجلة أسناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، العدد 1، 2013، ط 2، ص 18.

2 عبد اللطيف هسوف، الأمازيغ قصة شعب، م س، ص 32 وما بعدها. يتحدث الكاتب هنا عن اعتماد القرطاجيين علاقات أخوية وثيقة بالبربر.

وما ينبغي التأكيد عليه هنا هو أن الحضارة الأمازيغية كانت لها مكانتها بين الحضارات القوية القديمة، وكان لها تأثيرها في شمال أفريقيا القديم، وكان تفاعل أمازيغ المغرب مع شعوب حوض البحر الأبيض المتوسط كثيرا ومسترسلا، تعاقبت خلالها حضارات بصمت تاريخهم وعلاقاته، ولم يقتصر ذلك على الحضارات المصرية والإغريقية والفينيقية والقرطاجية فحسب، لكن كانت علاقاتهم مع الضفة الشمالية للحوض المتوسطي قد ترسخت قبل ذلك بآلاف السنين [1]، حيث كان التفاعل مع كل تلك الشعوب قويا، والاحتكاك الحضاري معهم متبادلا، وأدى إلى تنوع ثقافي ولغوي ساهم في تطور حياة الإنسان الأمازيغي في مدارج الحضارة، بموجب الهجرات والاستيطان والاستقرار في بلاده، مما شكل حافزا كبيرا على ما يسمى اليوم بتفاعل الحضارات، أوتناسج الثقافات، خصوصا وأن العديد من المؤرخين أقروا أن البعد الحضاري الأمازيغي كان هو المهيمن، مقدمين في ذلك دلائل عديدة ترجح هذا الرأي [2]. وأكثر من ذلك، يذهب بعضهم إلى تأكيد غلبة العنصر الأمازيغي الخالص على غرب القارة الأفريقية.

وقد سجل المؤرخ هيرودوت أن التأثير لم تكن في اتجاه واحد، بل كان متبادلا، وكان للأمازيغ نصيب وافر في تأثيرهم على الأقوام التي ساكنتهم، وذلك حين يقول : « اقتبس الإغريق عن الليبيين لباس ودرع تماثيل أثينا...إن الاسم الذي يطلق على درع تماثيل أثينا آت من ليبيا لأن الليبيات يضعن فوق ملابسهن جلود ماعز خال من الشعر محاط بأهداب ومصبوغة باللون الأحمر فمن هذه الإيجيات الليبيات استخرج الإغريق اسم ايجيد أي الدرع...ومن الليبيين أيضا تعلم الإغريق قيادة العربات ذات الخيول الأربعة » [3]. ونحن نعتقد أن تأثير الأمازيغ في الإغريق يتجاوز الملابس الخاصة بالربة أثينا وركوب الخيل والعربات، ليمتد إلى صنوف كثيرة من الممارسات الحياتية والفنية أيضا، وهو ما يؤكد أن الأمازيغ لم يكونوا سلبيين أمام الحضارات التي كانت بجوارهم واحتكوا بها، وإنما كان لهم هم أيضا مجالات كثيرة أثروا بواسطتها في تلك الحضارات. ولعل المؤرخ الصقلي ديودور من أكثر المؤرخين إنصافا للأمازيغ المغاربة حين تحدث عن تأثيرات الأطلسيين [4] في الثقافة والديانة الإغريقية قائلا : « إن الأطلسيين رعايا أطلس هم أكثر

---

1 المحفوظ أسمهر، بعض مظاهر التنوع الثقافي واللغوي بالمغرب عبر التاريخ، م س، ص 16.

2 نفسه، ص 19.

3 مصطفى أعشي، م س، ص 74.

4 اشتهر أهل المغرب في العهد الاغريقي بالأطلسيين، رعايا الملك أطلس الذين كانوا يسكنون بالمناطق المتاخمة للمحيط الأطلسي

الليبيين حضارة في هذه النواحي. فهم يمتلكون أرضا مزدهرة ومدنا كثيرة. ويحكى أن الآلهة وُلدت في بلادهم بالمناطق القريبة من المحيط وهذا موافق لما ورد في الأساطير الاغريقية » [1].

لقد عرف الأمازيغ المسرح، ومارسوه وشاهدوه، وأبدعوا فيه بل وأثناء احتكاكهم المباشر بالحضارات التي جاوروها. وإذا كانت الشواهد العمرانية هي التي صمدت أكثر أمام إعصار التاريخ الذي لم يبق إلا على بعض البنايات المنتشرة على طول الشمال الإفريقي كما هو شأن مسرح وليلي، ومسرح ليكسوس، فإن هناك إشارات تاريخية مدونة في كتب التاريخ القديمة تتحدث عن مساهمة أدباء أمازيغ في كتابة النصوص المسرحية، وتفوقهم في بعض المهرجانات المسرحية الكبرى، وتتحدث أيضا عن ولع بعض الملوك الأمازيغ القدامى بهذا الفن حد التأليف فيه وإدراجه ضمن البرامج التربوية والتعليمية [2].

خاتمـــة

يعتبر الأمازيغ خلال الحقبة التي نرصدها من الشعوب القلائل التي عرفت مثاقفة كبيرة كانت ناتجة عن الموقع الجغرافي للبلاد باعتبارها منطقة مرور، ومجالا منفتحا على مختلف القارات. وقد مارس الأمازيغ طيلة تاريخهم مثاقفة إيجابية حافظوا خلالها على هويتهم وثقافتهم [3]، وأثروا في الشعوب الأخرى كما تأثروا بثقافتهم ولغاتهم فالحضارات والثقافات التي احتكت بالحضارة الأمازيغية وتعاملت مع إنسانها، ووطئت أرضها، تلقت بدروها تأثيرات من الأمازيغ الذين لم يكن دورهم محدودا وهامشيا في بناء الحضارة المحلية. فدور الأمازيغ في صنع حضارة المغرب القديم كان كبيرا، وإن كان التاريخ لايزال صامتا عن مد المؤرخين بالمعطيات التاريخية والحجج والتفاصيل، إذ لا يمكن أن يشذ الشعب الأمازيغي عن شعوب البحر الأبيض المتوسط في ممارسة المسرح والإبداع فيه. ومن المستحيل أيضا ألا تتفاعل ثقافته مع ثقافات جيرانه.

1 نقلا عن محمد مجدوب، أشواط من مقاومة أهل المغرب القديم في الفترة المورية، كتاب : المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الندوات والمناظرات رقم 8، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2005، ص 132.

2 فؤاد أزوال، المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011، ط 1، ص 5 و6.

3 محمد حنداين، مدخل لكتابة تاريخ المقاومة الثقافية بالمغرب، كتاب : المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقومات، م س، ص 420.

لقد كانت المدن المغربية على امتداد العصور فضاءات لاستقبال المهاجرين والمحتلين، وكانت محطات استقطاب للشرائح المهاجرة. ولأن المدينة موطن المسرح عبر التاريخ، ارتبط نشوء الظاهرة المسرحية بتكامل المدينة في بيئتها المدينية والاجتماعية بقدر ما أرخت لملوك أمازيغ كبار من قبيل القديس أوغسطينوس وآفرتيرنيتيوس وأبوليوس وماسينيسا وبوكوس وطيرستيوس القرطاجني وغورديانوس وغيرهم بالقدر نفسه الذي تحدث فيه التاريخ عن مدن مغربية على قدر كبير من المدنية، كانت عواصم زمانها، وشهدت دروبها وساحاتها حركة مسرحية بهذا القدر أو ذاك...

المسرح الأمازيغي على العهد الروماني

يجمع أغلب الباحثين المغاربة على « قلة المعلومات المتوفرة حول الفترة السابقة عن الاحتلال الروماني للمغرب مقارنة مع الفترة الرومانية » [1]، ويعود ذلك إلى وفرة الوثائق الموروثة عن العهد الروماني والمصادر والكتابات النقوشية وغيرها، مما يعطي صورة واضحة عن التواجد الروماني في شمال إفريقيا، والتي جعلت غابرييل كامبس يقول : « خلفت القرون الخمسة التي عمرها الحكم الروماني على الأرض الإفريقية آثارا راسخة أكثر بكثير مما خلفت القرون الأربعة عشر التي تلته » [2]. والفضل في هذا الأمر يرجع إلى سيطرة الرومان سيطرة محكمة على إفريقيا تم الإعداد لها زمنا طويلا، ابتدأت بالسيطرة على قرطاج سنة 201 قبل الميلاد، وانتهت بتخريبها سنة 146 قبل الميلاد، لتتحول إلى مقاطعة رومانية حكمها ملك أمازيغي عظيم هوماسينيسا [3] الذي سعى إلى المحافظة على مصالح الأمازيغ، بالرغم من تبعية المملكة للعاصمة روما فيما كانت تلخصه الجملة الرومانية المشهورة : « الصديق والحليف للشعب الروماني » [4]. وسيسترسل هذا الوضع مع ملوك أمازيغيين آخرين عرف عهدهم تأثيرا رومانيا كبيرا

---

1 سيدي محمد العيوض، موريطانية الغربية (المغرب القديم) من المملكة المستقلة إلى الولاية الرومانية : القرن الثالث قبل الميلاد – القرن الميلادي الأول، مجلة أسيناك، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، العدد 10، 2015، ص 59.

2 غابرييل كامبن م س، ص 207.

3 ماسينيسا (238 ق م– 148 ق م، يعد موحد مملكة نوميديا، وعاصمتها « سيرتا »، أي قسنطينة اليوم. وهو ابن الملك الأمازيغي « غايا » الذي كان حليف للدولة القرطاجية، حارب إلى جانب حنبعل كحليف لقرطاجة، وبعد سقوط هذه الدولة قاتل إلى جانب القائد الروماني « سيكيبيو الإفريقي »، وكان قد تزعم قبائل البربر، خلفا لوالده غيايا، وفي الأخير قاد حرب عصابات ناجحة ضد الرومان.

4 كان الرومان يرددون هذه العبارة لكل الملوك الذين يرعون المصالح الرومانية في المستعمرات البعيدة عن روما.

على شمال إفريقيا عموما، والبلاد المغربية خصوصا. وأهم مظاهر ذلك التأثير محاولات « رومنة » المدن والبلديات والمراكز الحضرية التي كان سكانها يجتهدون في نيل صفة المواطنة الرومانية [1].

أنهى الرومان إحكام سيطرتهم على حوض البحر الأبيض المتوسط عموما، وشمال إفريقيا خصوصا، عقب هدم مدينة قرطاج نهاية الحروب البونية سنة 146 ق م، وسقوط مدينة صور عاصمة الفينيقيين. وخلال هذا المسار التاريخي عمل الرومان على استمالة الأمازيغ بطرق مختلفة، منها تمكين رجال الحرب من اقتطاعات أرضية يمتلكونها مقابل دفاعهم عن التخوم وإعفائهم من الضرائب. ولم يقتصر الأمر على الأفراد فحسب، بل نجدهم يعلنون عن استمالة قبائل أمازيغية برمتها بمنحها بعض الامتيازات، منها حق الحصول على المواطنة الرومانية مقابل إخماد الثورات التي تقوم بها قبائل أخرى متمردة. وهذا ما جعل الإمبراطورية الرومانية تبسط سيطرتها على موريطانيا الطنجية وعلى كل المماليك الأمازيغية بأفريقيا الشمالية عند نهاية النصف الأول من القرن الأول الميلادي.

ولقد لعبت سياسة الرومنة (الشبيهة بنظام الحماية) التي لجأ إليها الرومان دورا كبيرا في استتباب الأمن بمستعمراتها، عن طريق تبني السكان الأمازيغ لقيم ثقافية رومانية تساعد على اندماجهم في الدولة المستعمرة بتبني المغلوب قيم الغالب الثقافية والحضارية. ومما ساعدهم على ذلك، إنشاؤهم لمراكز حضرية جديدة إلى جانب تلك التي كانت موجودة. وقد كان التمدين عاملا كبيرا في الرومنة واستيعاب الساكنة روح الثقافة الرومانية [2].

فعلى طول موريطانيا الطنجية كانت هناك مدن كثيرة مزدهرة، وجلها كان مشيدا على ضفاف الأنهار أو على شاطىء البحر، وهو ما ساهم في تطور الأوضاع القانونية والاجتماعية للمدن المغربية على العهد الروماني، وساعدالسلطة الحاكمة على نقل نمط العيش الروماني والحضارة الرومانية بشكل عام إلى هذه المدن، خاصة وأن تلك السلطة قامت بإعادة تهيئة عدة مدن مغربية، مثل طنجة أو تنجيس أو تنكي [3] tingi،

---

1 غابرييل كامب، م س، ص : 200–201 .

2 Adeline Pichot : Théâtre et amphithéâtre : outils de romanisation en Maurétanie, www. edl. Revues .org .

3 تنكي كانت بلدية رومانية ابتداء من سنة 38 ق م، وأصبحت عاصمة موريطانيا الطنجية، ومعناها العالية، وكانت لها أهمية كبيرة منذ الفتارة الفينيقية.

ومدن أخرى كـ :روسادير(وهي مدينة مليلية الآن) [1]، وزليل [2]، وبناصا [3]، وتمودا [4]، وسلا أو شالة، وكلدا على حوض سبو (هي مدينة سيدي سليمان اليوم)، وتاموسيدا [5]، وموكادور، وريغة (تبعد عن سيدي سليمان بـ 8 كلم)، وسبتم فرانس (وهي سبتة)، وتوكولوسيدا، وبابا Babba، وغير هذه المدن كثير [6]، سواء تلك التي لم يحفظ التاريخ غير اسمها، أو تلك التي لا تزال بعض الشواهد على وجودها قائمة. وقد عرفت جميعها نموا ديموغرافيا كبيرا بسبب الهجرات الكثيرة لأقوام وشعوب مختلفة استوطنت شمال أفريقيا، منهم بشكل أساسي المستعمرون الرومان بعد سقوط قرطاج، وأقوام آخرون من بلدان مجاورة، ويقول أحد الباحثين في هذا الصدد : « ولم يكن معظم الوافدين من إيطاليا نفسها، بل كانوا من الغاليين والإسبانيين والسوريين واليهود الذين أضافوا دماءهم وعاداتهم إلى الخليط الموجود قبلا بشمال افريقيا » [7]. ويؤكد الكثير من الباحثين أن جل المدن الكبرى بالمغرب، والتي عرفت ازدهارا على العهد الروماني، كانت مدنا أمازيغية (بونية)، وحين جاء الرومان أقاموا على أنقاضها مدنا جديدة، ووسعوا عمرانها وبناياتها مما سمح لسكانها بخلق وسائل حياة جماعية، وهو الشرط الذي يحول كل تجمع بشري إلى مدينة، بما في ذلك شروط الأمن والاستقرار، ومزاولة الأنشطة الاقتصادية والواجبات السياسية [8]، فضلا عن حضور البعد الثقافي الذي بواسطته تتجلى

1 انظر الخريطة في كتاب عبد العزيز أكرير، تاريخ المغرب القديم من الملك يوبا الثاني إلى مجيء الاسلام، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2016، ص 28.

2 زليل أو زيليس أو زيلي مدينة لا أثر لها اليوم، يقال إنها قرب القصر الصغير بين طنجة وسبتة، وقد كشفت الحفريات التي تمت خلال القرن 19م عن وجود بقايا مسرح بأبعاد محددة، هي قطر يساوي 40 مترا، وفتحة 25 مترا، وبعمق مترين. يعود عمره إلى النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي انظر :
– Adeline Pichot : Théâtre et amphithéâtre, op, cit.
وكشفت أيضا عن مدرجات تتوسطها ساحة رملية مخصصة لتصارع الأبطال انظر :
– Michel E. Fuchs .Ecouter.voir : architectures du spectacle antique, www.edl.revues.org.

3 مدينة بناصا، تقع على ضفة نهر سبو، وتبعد بـ 17 كلم عن مشرع بلقصيري، و75 كلم عن مدينة لكسوس

4 تقع على الضفة اليمنى لنهر مارتيل الصالح للملاحة، وتبعد عن تطوان بـ 5 كيلومترات، وعن البحر بـ 15 كلم، واللفظة تعني المرجة أو المستنقع العميق

5 تقع على الضفة اليسرى لنهر سبو، وتبعد عن مدينة القنيطرة بـ 11 كلم، بين بناصا وسلا .

6 للتوسع أكثر يرجى الرجوع إلى كتاب سيدي محمد العيوض، مدن المغرب القديم من خلال إشارات النصوص ونتائج البحث الأثري، مطبعة الرباط نيت، 2011.

7 نفسه، ص 43.

8 سيدي محمد العيوض، التطور الحضري لوليلي من الفترة المورية (الأمازيغية) إلى الفترة الإسلامية : مساهمة في دراسة مدن المغرب القديم، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ، الرباط، 2015، ط 1، ص 55.

المستويات الأخرى : السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وخصوصا المستوى الفني الذي يسم « وسائل الحياة الاجتماعية » التي تتجاوز الساحات العمومية، والحمامات، والشوارع، والأسواق، والأفران، والمعابد، والفضاءات الترفيهية التي على رأسها المسارح والمدرجات الحاضنة للفرجات والمسابقات المختلفة.

هكذا يمكن القول إن سياسة الرومنة التي لجأت إليها الدولة الغازية كانت لها آثار قوية على الأمازيغ في تبني القيم الحضارية الرومانية بشكل عام، وعلى رأسها نظام المدينة cité [1]، إذ بمجرد خضوع موريطانيا الطنجية للسيطرة الرومانية تبنت مدنها الاحتفالات والأعياد والمناسبات وفق الأجندة الرومانية، واللعب على شرف آلهتها. وكانت تلك المدن تقلد المدن الرومانية في احتفالاتها، فضلا عن أعيادها الخاصة، وكانت تنظم العديد من الفرجات، وتنظم مسابقات سنوية، فضلا عن احتفالها بالأعياد الرسمية للدولة الرومانية [2].

ويمكن أن نميز من بين هذه المدن مدينتين كانت لهما قيمة كبيرة تاريخيا ؛ فأما أولاهما فهي مدينة لكسوس [3] التي كشفت حفريات القرن العشرين عن وجود مسرح بها على الشكل الدائري يعود للقرن الثامن أو السابع قبل الميلاد، كما تشهد على ذلك الفسيفساء الأرضية المثبتة بساحة الموقع أمام المسرح [4]، وكما تتحدث مراجع تاريخية أخرى عن بناء الإمبراطور الروماني كلود سنة 42 ميلادية مسرحا مدرجا فريدا من نوعه بها، وكانت المدينة تسمى جنة هيسبيريديس، وكانت المكان المقدس لهرقل. وأيضا تتحدث مراجع تاريخية أخرى أن في هذه المدينة بني « حي المسرح » [5] خلال القرن الأول الميلادي، مما يجعلنا نزعم أن لكسوس كانت عاصمة فنية مغربية خلال الفترة

1 محمد مبكر، مقاومة الرومنة : المصطلحات والمفاهيم، « كتاب : المقاومة المغربية عبر التاريخ أو مغرب المقاومات، م س، ص 115.

2 Adeline Pichot, op, cit.

3 مدينة شيدها الأمازيغ على نهر لكوس سنة 1180 ق م، واللفظة تعني التفاحة الذهبية، وأعاد الفينيقيون بناءها في القرن السابع قبل الميلاد، ثم خلفهم القرطاجيون، ثم الرومان، حيث ازدهرت على عهد « يوبا الثاني » طوال القرن الثاني قبل الميلاد. وبها أقدم بناية للفرجة التي كشفت عنها الحفريات، ويعود تاريخها إلى القرن الأول الميلادي، كانت مسرحا لمصارعة الحيوانات وترويضها، وكان شكلها نصف دائري، وتستقبل حوالي 330 فردا، ولها كواليس ومدرجات لمتابعة الفرجات انظر تفاصيل البناية وهندستها :
– ADELINE Pichot, op. cit.

4 تجب الإشارة هنا إلى أن هذه الآثار القيمة تعرف اهمالا كبيرا اليوم، بسبب سرقة تلك الفسيفساء من قبل بائعي الآثار القديمة ، وبالتالي محو تاريخنا المسرحي وغير المسرحي العريق .

5 سيدي محمد العيوض، التطور الحضري لوليلي من الفترة المورية، م س، ص 70.

الرومانية، خصوصا وأن الحي الإداري فيها كان يضم مسرحا لا يشبه أي مسرح في شمال أفريقيا، ويتعلق الأمر ببناء مكان للفرجة مزدوج الطابع مدرجا Amphiteatre، ومسرحا يتوفر على ساحة دائرية محاطة بصفين من المقاعد [1].

وأما المدينة الثانية، فهي مدينة وليلي التي احتلت مكانا مرموقا جعلها تنتزع مرتبة بلدية Municipium، وهو ما يفسر درجة الرومنة التي وصلتها حتى قبل إخضاع البلاد للسيطرة الرومانية المباشرة، ويعني أيضا ارتقاء بعض الساكنة إلى صف المواطنين الرومان [2]. ويكفي أن نشير هنا إلى أن العديد من المؤرخين يعتبرونها عاصمة للملك الأمازيغي يوبا الثاني. وقد كشفت الحفريات فيها عن مباني ضخمة وبقايا أثرية مختلفة وبنايات عمومية ومعابد وقوس النصر والمحكمة والساحات العمومية. وأكثر من ذلك، ساهم يوبا الثاني في جعلها شبيهة بروما على مستوى نظام الحكم أولا، وعلى المستوى العمراني ثانيا، بحيث يتوسطها فوروم، أي ميدان عمومي، به مسرح كبير إلى جانب المعبد/ الكابتول، وقوس النصر تعلوه عربة تجرها ستة خيول وحمامات أرضها بالرخام، وجدرانها بالفسيفساء المصورة لمناظر طبيعية ومشاهد من الحياة [3].

لقد خضع العمران في تلك المدن جميعها للطريقة الرومانية التي تنتظم فيها المباني حول شارعين رئيسيين، وشوارع فرعية موازية لهما، وتوفرت على المؤسسات والبنايات المميزة للعمارة الرومانية من ساحة عمومية (الفوروم) وأقواس نصر، وكابيتول (معبد) وحمامات وبازليك Baslique (كنيسة يحج إليها المؤمنون المسيحيون)، ودكاكين مصطفة على بعض شوارعها وتوفر بعضها على ملعب به مدرجات خاصة بالجمهور » [4].

لقد شكلت الرومنة الممنوحة للرعايا الإفريقيين الأمازيغ سببا وراء سعيهم للوصول إلى أعلى المراتب اجتماعيا وثقافيا [5]، وهو ما سمح للعديد من الأمازيغ أن يصبحوا حكماء وفلاسفة وخطباء من علية القوم، وهو ما يعني أيضا إدماج عدد كبير منهم في

1 نفسه، ص 58.
2 نفسه، ص 65.
3 محمد بن لحسن، الأمازيغ، أضواء جديدة على المسيرة الحضارية عبر التاريخ، مطابع الرباط نت، 2015، ص 14.
4 عبد العزيز أكرير، م س، ص 93.
5 غابرييل كامب، م س، ص 207.

نمط الحياة الرومانية [1]. ولا يعني انتشار الثقافة الرومانية اللاتينية في الممالك الأمازيغية غير جملة ممارسات على رأسها المسرح الذي شيدت له بنايات تؤمها جماهير أمازيغية ورومانية لمشاهدة فرجات متنوعة، شكلت الحركة المسرحية التي ساهم فيها الأمازيغ أنفسهم، إذ تتحدث مصادر تاريخية عن بناء الإمبراطور غورديانوس المنحدر من أرومة أفريقية أعظم مسرح روماني [2]، وهو ما أوجد مسرحيين لهم إنتاجات هامة حفظها التاريخ، كما سنرى لا حقا.

وإذا كان المسرح الروماني في قرطاج أوائل القرن الثاني قبل الميلاد يتميز بهندسة مدرج نصف دائري ذي أعمدة رخامية تبين الهالة التي كانت للمسرح آنذاك، تماما كما كان عليه الأمر في مسرح الإسكندرية ذي الأعمدة الرخامية المرقمة بأرقام يونانية لتنظيم عملية جلوس الجماهير، فإن المسرح الروماني، الذي ظهر حوال 240 ق م، سار على النمط الإغريقي، بل إنه أعاد تقديم المسرحيات الإغريقية، خصوصا منها التراجيديات.

وبالجملة، يمكن القول إن المسارح والمدرجات شكلت مظاهر عمرانية داخل مدن موريطانيا الطنجية، فبواسطة هندستها الخاصة وفرجاتها ساهمت في جعل الساكنة أكثر تمدنا، وجعلتها تستوعب الثقافة الرومانية والتعرف على مظاهر حضارته، كما أن المستعمر نفسه وظف المسرح لتمرير تفوقه وقوته. لقد كان السكان في هذه المدن يحضرون إلى تلك المسارح من أجل الترفيه، ومن أجل ممارسة طقوس تعبدية للآلهة الرومانية وللإمبراطور الروماني أيضا [3]. لقد كانت تلك المسارح الرومانية التي أضحت أكثر إتقانا وترتيباتها التقنية أكثر دقة وملاءمة [4] نشيطة على مدار السنة، مقلدة بذلك مدينة روما باعتبارها عاصمة ونموذجا، والتي كانت بها احتفالات كثيرة بموجب تعدد آلهتها. لقد « كان لروما في عهد الإمبراطورية الباكر خمسة وسبعون عيدا تقام فيها الألعاب، منها خمسة وخمسون تخصص للمسرحيات وألعاب المجون، واثنين وعشرون للألعاب في الحلبات أو المضامير أو المدرجات، وازداد عدد الألعاب حتى أصبحت في عام 354 م تعرض 175 يوما » [5]. أكثر من ذلك، كانت تلك المسارح تشهد مختلف

---

1 عبد العزيز أكرير، م س، ص 88.

2 الحسن السايح، نظرات في القصة والمسرحية في الأدب المغربي، منشورات دار الكتب العربية، لبنان، دون تاريخ، ص 34.

3 Adeline Pichot, op, cit.

4 Michel E. Fuchs, op, cit.

5 مقال، المسرح في روما القديمة، الموقع الإلكتروني : www.marefa.org.

مظاهر الحياة الدينية والاجتماعية والرياضية، مما جعلها فضاءات للتجمع والتلاقي السكاني، وبالتالي فضاءات مدينية يتقاسم فيها السكان الأفراح والأحزان. ومن أمثلة ذلك أنها كانت تشهد طقوس الدفن والعزاء الأرستقراطية الرومانية، حيث يتحول حزن عائلة إلى حزن المدينة كلها، وحيث تشهد تلك المسارح مراسيم متنوعة فيها خطابات، وحوارات ودراما وممثلون وملابس وأقنعة ومشاهد. هكذا تستوي مسارح روما بمسارح مستعمراتها التي ترغب في الحذو حذوها والاهتداء بها تحقيقا للرومنة، وتحقيقا للتأثير القوي على المستعمرات وحضور الدور الرمزي للمدن الرومانية. إلى جانب ذلك، كانت البنايات المسرحية أداوات لتحقيق الترفيه عن العسكر وعن الساكنة وكان الجمهور يشارك في الاحتفالات الدينية والانتصارات الرومانية، فضلا عن احتفائه بأعياده الخاصة. وشكلت بذلك تلك المسارح أمكنة لإظهار استيعاب الحضارة الرومانية من قبل النخبة المحلية والساكنة الحضرية.

إن ميادين الفرجات الكثيرة في المدن الأمازيغية على العهد الروماني، والإقبال الكثيف عليها واستمرارية الأنشطة بها، مؤشرات تؤكد من جهة نقل الرومان لاحتفالاتهم الدينية بآلهتهم الكثيرة إلى مستعمراتهم، واحتفالاتهم الدنيوية المعبرة عن مباهج الحياة، مما جعل من المدن الأمازيغية التي أعادوا إعمارها، أو المدن التي شيدوها، تعج باللهو والتسلية والحفلات الموسيقية والمسرحيات والمباريات الرياضية والمصارعات والمسابقات، كما تؤكد من جهة ثانية انبهار الأمازيغ بالحضارة الرومانية، وبأسلوب الحياة الروماني، وبطقوس تسليتهم وضمنها التمثيل المسرحي ؛ وهذا ما جعل حسن المنيعي يؤكد : أن هذا المسرح كانت تمثل فيه روايات تكتب تارة باللغة الرومانية، وتارة أخرى باللغة القومية... وأن هذه الروايات التي تتردد بين الجودة والضعف كانت مرة هزلية تشوق الطبقة الشعبية، بما تشمل عليه من هزليات ومواعظ وألوان من الفلكلور المحلي، وكانت مرة قوية بما تشتمل عليه من فن رفيع مقتبس عن الأدب الروماني، غير أن الزمان لم يحتفظ لنا بالمسرحيات الأمازيغية، وإن كنا نعرف أن هناك بقايا حكايات ونوادر وأقاصيص على ألسنة الحيوانات أوردها الكاتب البربري (أبوليوس) وكانت معروفة في العهد الروماني، كما خلف (اليزلان) من الأطلس المتوسط قصائد تمجد الفروسية والبطولة »[1].

---

1 حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، مكناس، 1974، ط 1، ص 10.

وقبل أن نتحدث عن المسرحيين الأمازيغ الذين ساهموا في بناء المسرح الروماني، نشير إلى أن ازدهار المسرح الروماني ساهم فيه العديد من مسرحيي المستعمرات من مصر ومن اليونان، نذكر منهم لوتاتيوس كاتولوس من الإسكندرية، وبوبليليوس سيروس ولوكيان من سوريا ومنطقتها، وليفيوس اندرونيكوس وسينكا وبلاوتوس وكايكيليوس ستاتيوس ولوكيوس أكيوس وبيلاجوس وكونتيوس اينوس، وهؤلاء جميعهم جاءوا من البقاع المترامية على ضفاف المتوسط [1].

وأما بالنسبة للمسرح الأمازيغي، فقد أشرنا سابقا إلى أن الممارسة المسرحية متجذرة عند الأمازيغ في أرض شمال أفريقيا منذ قرون طويلة قبل مجيء الرومان، وأنهم وضعوا فيها التصانيف، وأن مسرحهم كان ناطقا وراقصا وغنائيا، فلا غرابة إذن أن يساهم أحفاد هؤلاء المسرحيين في بناء صرح المسرح الروماني، وقد ساهمت في ذلك مؤلفات تيرنتيوس القرطاجي، والآثار التي خلفها إيليوسز ومن ألمع شخصيات المسرح الأمازيغي نجد الكاتب المسرحي والشاعر الكبير « ترنس أفير أوترتنيوس » Publius Terence Afer الذي ولد سنة 185 ق م في روما، وتعني كلمة « أفير » في اللغة الأمازيغية « الأفريقي ». وقد عد أحد أكبر أسماء الكوميديا في تاريخ المسرح العالمي، وعنه أخذ كل من موليير وشكسبير بعضا من مسرحياته السبعة التي خلفها، وهي : « أدريا، والخصي، والمقفى، والحماة، والمعذب نفسه، والإخوة، والبخيل » [2]. وكتب أولى مسرحياته في سن 19 سنة (أي سنة 166ق م) وهي مسرحية (أدريا / Andriènne) التي حقق بها نجاحا باهرا، لتتوالى أعماله التي تميزت بإدخاله بعض العناصر التراجيدية في صلب الكوميديا، وباهتمامه بدراسة الشخصيات وتأكيده على المغزى الفكري أكثر من اهتمامه بالأحداث. لقد نهض هذا المسرحي الأمازيغي الكبير بمهمة تحبيب المسرح للرومان الذين كانوا ينزعون إلى الفرجة القتالية، أي مصارعة العبيد / Gladiators [3]، كما تميزت مسرحياته بالبعد الكوميدي وبقدر كبير من عمق التفكير، وكان لها أثر كبير على كتاب الملهاة الأوروبيين خلال القرون الأخيرة، وخاصة على موليير[4].

---

1 علي سفر، أثر ثقافة المستعمرات على مسرح روما، مجلة المسرح، الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، أبريل، 2013، ص 169.

2 الحسن السايح، م س، ص 35.
وانظر مضامين هذه المسرحيات ضمن كتاب عبد اللطيف هسوف الأمازيغ قصة شعب، م س، ص 122.

3 عبد اللطيف هسوف، م س، ص 120.

4 نفسه، ص 118 و119.

وإلى جانب هؤلاء، نجد بوبيلوس تيرانتيوس الذي تحدث عنه المؤرخون بأنه جمع كمية كبيرة من المواد الهزلية لمجموعة من المؤلفين، وأيضا الكاتب فرونتو الذي عد أشهر خطباء عصره، فضلا عن كتاباته المسرحية، والكاتب أبوليوس المشهور بتأليف مسرحيات على ألسنة الحيوانات كما أشار حسن المنيعي. وغير هؤلاء الأعلام كثيرون، غير أن أشهرهم جميعا هو الملك الأمازيغي يوبا الثاني، أو جوبا الثاني..

عرفت العلاقات الرومانية الأمازيغية العديد من الحروب، منها تلك الحرب التي انتصر فيها يوليوس قيصر على يوبا الأول واعتقال ابنه يوبا الثاني الذي ربي بروما، وتم تهيئته هناك كي يصبح ملكا حاكما على الأمازيغ سنة 25 ق م، فأسس مملكة أمازيغية جديدة تابعة لروما. وسيلعب دورا كبيرا في تطوير الحياة المدنية من خلال ربط شمال غرب المغرب بمجريات أحداث البحر الأبيض المتوسط، والتي كان من نتائجها ظهور نخبة مدينية قوية مترونمة، وخلق وضع اجتماعي وسياسي جديد يكون فيه حضور المدينة أقوى من القبيلة ومؤسساتها [1]. وبقدر ما كانت سياسة يوبا الثاني إيجابية في تطوير الحضارة الأمازيغية بقدر ما ساهمت في ترسيخ الفن الروماني كما تجلى ذلك في جمال المباني والمعابد والشوارع الواسعة وعدد التماثيل وقنوات نقل المياه وقنوات صرفها [2]؛ الأمر الذي يسمح بالقول إن التبعية لروما أفاد كثيرا المدينة المغربية وعمليات تمدنها.

ويتحدث جل المؤرخين عن منجزات هذا الملك الأمازيغي، ويقدمونه باعتباره عالما ومؤلفا موسوعيا ملما بعلوم عصره، ومتشبعا بالثقافة الإغريقية والرومانية، وقادرا على تحضير رعاياه تدريجيا ونشر مظاهر الحضارة الرومانية بربوع مملكته، خصوصا بالمدن. ويتحدث التاريخ عن هذا الملك الأمازيغي بوصفه مثقفا فاقت شهرته العلمية شهرته كملك، وكرس حياته للتحصيل العلمي ودراسة الأدب.

إن التكوين العلمي والمعرفي ليوبا الثاني أثر كثيرا في بناء دولته، إلى درجة أن العديد من المصادر تتحدث عن انصرافه وانشغاله أكثر بـ « شؤونه الفكرية والعلمية »[3]، وأنه عمل جاهدا كي يدمج مملكته في المحيط الروماني، وقد جعلت سياسته هذه البلاد تنعم بالسلام والرخاء الاقتصادي، وانصرف إلى الفن والتأليف وقراءة الآداب اليونانية

1 عبد العزيز أكرير، م س، ص 18.

2 غابرييل كامب، م س، ص 201.

3 هناك من المؤرخين من ينفي هذا الأمر ويذهب أن سك النقود باسمها لا يعدو أن يكون تشريفا وتعظيما لها لا غير. انظر عبد العزيز أكرير م س، ص 21.

بعد أن وطد أسس ملكه. والمهم هنا، أن يوبا الثاني كان قد ألف كتبه باللغة الإغريقية بسبب إتقانه لهذه اللغة، وتأثره بالثقافة الإغريقية، وصوصا الفلسفة والمسرح اللذين كانا واجهة هذه الثقافة [1]. فلا غرابة إذن أن يبني هذا الملك معهدا لتدريس المسرح بشرشال، ويبني العديد من المسارح في المدن الكبرى، ومنها على الخصوص المسرح الدائري بمدينة لكسوس، والذي كان دوره الترفيه عن عمال تمليح السمك في تلك الحقبة [2].

لقد كان هذا الملك شغوفا بفن المسرح، وذا ثقافة موسوعية فيه جعلته يضع له تصانيف، أشهرها كتاب عنوانه « تاريخ المسرح »، والذي يعد فقده اليوم خسارة كبيرة لتاريخ المسرح الإنساني عموما، والأمازيغي خصوصا. قد لعبت الثقافة الموسوعية لهذا الملك الأمازيغي دورا كبيرا في تشرب الأمازيغ للحضارة الرومانية. وفضلا عن التأليف في المسرح والتأريخ له، جلب الممثلين إلى عاصمته قيصرية لتقديم أعمالهم [3]، خصوصا وأن هذه المدينة أصبحت في عهده تتوفر على مسرح كبير، بل إنه أنفق أموالا طائلة – كما يقول ألبير عياش – من أجل جلب الفنانين والأدباء الإغريق إلى عاصمته قيصرية بالجزائر ووليلي بالمغرب [4]، ولعل ذلك ما ساهم في جعل مدن مملكته مراكز للإشعاع الثقافي والفني، فإلى فترة حكمه يعود تشييد المسرح الذي كان أيضا ملعب مصارعة يبلغ طوله مائة ومتر واحد، وعرضه أربعة وأربعون مترا، بعاصمة ملكه.

لقد شهد الشمال الإفريقي بناء العديد من المسارح على العهد الروماني تميزت بطابعها الدائري، وكانت سببا في ظهور حركية مسرحية مزدهرة جعلت الكثير من المصادر التاريخية تتحدث عن تطور سريع للأدب المسرحي اللاتيني، بسبب كثرة الطلب على المسرحيات لعرضها في الحفلات العامة. وربما كانت هذه الحركة المسرحية هي السبب في تطوير البنايات المسرحية نفسها، إذ عمد الرومان – خلافا لما كان عليه الأمر عند الإغريق الذين كانوا يعمدون إلى جعل أماكن المتفرجين تستند إلى جوانب مرتفع أو جبل – إلى تشييد بناءات مستقلة ذات شكل نصف دائري، تتوسطها حلبة العرض،

---

1 ثقافة يوبا الثاني هذه هي التي كانت وراء نصب تمثال له غير بعيد عن الكورا الساحة العمومية في أثينا.

2 سيدي محمد العيوض ، التطور الحضري لوليلي من الفترة المورية، م س، ص 101.

3 من أشهر الممثلين الذين جلبهم الممثل المشهور في عهده ليونتيوس Leonteus من مدينة أركوس الإغريقية، أنظر عبد العزيز أكرير، م س، ص 39.

4 ألبير عياش، تاريخ شمال إفريقيا ، ترجمة عبد العزيز بل الفايدة، منشورات الأمل، المغرب، ط 1، 2007، ص 51.

ومن حولها مقاعد المتفرجين تتدرج من أسفل إلى أعلى تستخدم لأغراض متعددة، منها المصارعة وعرض التمثيليات، وقد تتحول إلى ملاعب أو سيرك تعرض فيه المباريات والمبارزات المختلفة. بل إن تلك البنايات المسرحية كانت وظيفية تستغل للعديد من الأغراض، وللعديد من الفرجات التي أرخت لها الفسيفساء في ساحات بعض المدن، كتلك التي تصور أسرى إفريقيين يدفعون إلى الوحوش في المسارح، كما في زلتين في طرابلس الغرب [1]. وكانت مدرجات تلك المسارح مقسمة بين أماكن خاصة بالمتزوجين وأخرى خاصة بالشباب الذين يرافقهم أوصياؤهم والخدم والنساء [2]. ولا يعني هذا الكلام ذوبان الأمازيغ في الحضارة الرومانية [3] بقدر ما يعني مؤامة الرومان لثقافتهم مع الثقافة المحلية، بدليل هيمنة اللغة الأمازيغية مع حضور لغات الشعوب الأخرى. ويقول أحد الباحثين في هذا الصدد : « فمما لا شك فيه أنه إلى جانب اللغة الأمازيغية التي كانت مهيمنة تدوولت بالمنطقة وبنسب متفاوتة لغات أخرى » [4]. لقد تمسك الأمازيغ المغاربة بهويتهم، وكانت مقاومتهم للرومان قوية ومسترسلة طيلة التواجد الروماني بالأرض المغربية، « فالأفريقيون رفضوا روما ورفضوا اللتننة... واستبسلوا في مقاومته كما تشهد بذلك الكثرة الكثيرة من الاضطرابات والغارات وحركات التمرد » [5].

وبعد وفاة يوبا الثاني سار ابنه بطليموس على نهج والده موفرا للبلاد الاستقرار السياسي، والانفتاح التجاري لحواضرها على باقي مدن الإمبراطورية الرومانية، واستمرار تطور الحياة المدينية ؛ إلا أن روما وضعت حدا لهذه الدولة التابعة باغتيال كاليكولا الإمبراطور الروماني لبطليموس سنة 40 ميلادية، وجعل أمازيغ شمال أفريقيا كلها تابعين لروما، وهي الفترة التي ستبدأ فيها الثورات الشعبية ضد التواجد الروماني، وهو ما كان سببا في هدم العديد من المدن كليا أو جزئيا، مثل تمودا وليكسوس ووليلي، وتخريب مسارحها باعتبارها رموزا للحضارة الرومانية.

---

1 غابرييل كامب، م س، ص 211.

2 مقال، المسرح في روما القديمة، م س.

3 يتحدث العديد من المؤرخين عن المقاومة الشرسة للأمازيغ للاستعمار الروماني، ويستشهدون على ذلك بالاتفاقات والمعاهدات التي أبرمت بين الطرفين حول السلم والسلام وحسن الجوار خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، والتي حدت من توسع = الامبراطورية الرومانية، ودليلهم في ذلك النقوش الحجرية التي عثر عليها بموقع وليلي الأثري. أنظر على سبيل المثال عبد العزيز طليح، إبقوين : نبش في الذاكرة، دراسة إثنوغرافية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 016، ص 22.

4 المحفوظ أسمهر، بعض مظاهر التنوع الثقافي واللغوي بالمغرب عبر التاريخ، م س، ص 17.

5 غابرييل كامب، م س، ص 209.

بعد سقوط وانهزام الدولة الرومانية دخل المغرب فيما اسماه المؤرخون القرون الغامضة، وهي الفترة التي نزل فيها الوندال الجرمانيون بشمال المغرب قادمين من إسبانيا سنة 429 م، ليحكموا بالحديد والنار مدة قرن من الزمن ؛ فالطبيعة المتوحشة للوندال لم تسمح بازدهار حضاري وثقافي، وهو ما سيغيب المسرح كفن مديني يتطلب دوما الأمن والأمان والاستقرار والحرية. هكذا تتحدث كتب تاريخية عن الفزع الشديد الذي أصاب ساكنة المدن والحواضر الأمازيغية التابعة لروما، بعدما تناهى إلى علمهم محاصرة الوندال أثناء زحفهم مدنا كثيرة، وحرقها وتدميرها، وغير ذلك من مظاهر القسوة والوحشية التي تميزت بها سياستهم التوسعية، ويكفي الاستدلال على ذلك بهروب ساكنة قرطاج بأعداد وافرة نحو الجنوب، وأما من بقي منهم بالمدينة، فقد تمت تصفيتهم عن بكرة أبيهم. وهذا ما غيب الحياة العادية، وبالأحرى قيام ممارسة مسرحية.

وعلى نفس الأثر سار البيزنطيون الذين لم يكن همهم يتجاوز نهب خيرات البلاد » [1]، بالرغم من أن فترة حكمهم ظلت غامضة لعدم وجود معلومات كافية تسلط الضوء على المرحلة التاريخية التي حكموا فيها، مما جعل بعضهم يسميها « الحلقة المفقودة »، حيث عرفت علاقات المغرب مع الفضاء المتوسطي تراجعا على مستوى الحياة الحضرية، تمثل في تدمير المدن التي أفلتت من الهمجية الوندالية، كتدمير وإخلاء زيليل إحدى أهم مدن المغرب القديم [2].

ولقد تحدث غابرييل كامب عن الفترة الوندالية والبيزنطية في فصل بعنوان دال هو « عابرون دون عقب ثقافي »، شرح خلاله أن الدولتين لم يتعمرا طويلا، خصوصا البيزنطيين الذين لم يفلحوا في احتلال غير جزء زهيد من المقاطعات الرومانية السابقة [3]، وأيضا سرعان ما تضعضع حكمهم بسبب المقاومة الشرسة للأمازيغ، والتي بانت تجلياتها مع « الفتح » الاسلامي الذي عانى هو الآخر من مجابهة قوية بقيادة القائد كسيلة الذي ينحدر من مدينة وليلي [4].

1 عبد اللطيف هسوف، م س، ص 52.

2 عبد العزيز أكرير، م س، ص 188.

3 غابرييل كامب، م س، ص 219.

4 بناء على طبيعة الدولتين الوندالية والبزنطية، وفي غياب معطيات تاريخية حول ممارسة مسرحية على عهدهما بالمغرب، أعتقد أن انقراض المسرح الأمازيغي لم يكن = مع الفتح الاسلامي كما تذهب إلى ذلك العديد من الكتابات التي تنتصر لعراقة المسرح عند الأمازيغ، وبالتالي فربما كانت سياسة الحرق والتخريب والتدمير للدولتين وراء توقف هذه الممارسة الفنية التي تعيش بالحرية وفيها.

خاتمــــة

لقد لاحظنا ونحن نبحث في التاريخ عن صفحات المسرح الأمازيغي القديم أن الغلبة كانت للمعلومات المتعلقة بالأحداث العسكرية والحربية، والتي أرخت لانتصارات أو انهزامات بعض الملوك الأمازيغيين، وأيضا الكثير من الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والدينية وغيرها، بينما ظل الشح سيدا فيما يتعلق بالمجال الثقافي، المسرحي منه على الخصوص، وإن كانت البنايات العمرانية أكثر البقايا تأريخا للفنون بشكل عام. وهذا ما يسمح لنا بالقول إن الحضارة الأمازيغية كانت أكثر ازدهارا بشمال أفريقيا خلال الاستعمار الروماني، حيث تم خلال مرحلته تجديد وبناء العديد من المدن، سواء على يد الملوك الأمازيغ، أو على يد الحكام الرومان بعد تسلمهم لزمام الأمور على طول الشمال الأفريقي، وقد ساهم ذلك التطور الحضاري إلى تدفق هجرة الرومانيين – وغير الرومانيين – إلى تلك المدن، وخول للعديد من الرعايا بتزايد عددهم بأهم المدن المورية / الأمازيغية، وكان طبيعيا أن تحضر القيم الحضارية الرومانية في البلاد، ويعم الازدهار العمراني في المدن، وهو ما أسهم في تطور نمط عيش الساكنة والارتقاء به للوصول إلى مستوى الحضارة الرومانية ومضاهاتها أو التشبه بها وبأناسها ونمط عيشهم وطريقة تعاطيهم مع الحياة اليومية.

إن محاولتنا استجماع المعلومات القليلة والمتناثرة سمحت – في حدود نسبية طبعا – برسم خطوط عريضة لوضعية الفن المسرحي خلال هذه المرحلة، فالاستقرار السياسي، وتطور الحياة المدينية، والانفتاح التجاري، وكثرة الحواضر والمدن بالبلاد، وتطور عيش سكانها ورفاههم، وانتشار بنايات العروض الفرجوية، وانخراط بعض الملوك الأمازيغ في المجال لافني، يجعل الحديث عن مسرح مزدهر أمرا واردا، مسرح مرتبط بنظيره الروماني الذي عرف مرحلة بناء، ثم ازدهار، وأخيرا فترة فتور، حين تسلقت المسيحية سلم السلطة في روما وانتهت بتحريم الكنيسة للمسرح وتضييق الخناق على فنانيه.بل إن ما يؤكد ازدهار المسرح الأمازيغي في الحقبة الرومانية هو حضوره المتنوع، ففي الأعياد والاحتفالات الكثيرة التي كانت تقام بشوارع المدن ومسارحها كانت هناك عروض كثيرة، ومشاركات لمسرحيين أمازيغ كثر، فضلا عن حمل الرومان لمسرحهم إلى البلدان التي غزوها، وهو ما تشهد عليه تلك الآثار العمرانية المتبقية إلى اليوم في كل البلدان التي استعمروها، سواء بشمال

البحر المتوسط أو جنوبه بشمال أفريقيا، من قرطاج إلى وليلي ولكسوس وغيرها من مدن الشمال الأفريقي.

وما ينبغي التأكيد عليه أيضا، أن تاريخ المسرح المغربي لا يزال في حاجة إلى نبش الذاكرة، ذلك أن حقائق كثيرة لا تزال غائبة. وفي هذا الصدد ينبه عبد الله العروي المؤرخين المغاربة إلى أن الأطلال الموروثة عن العصور القديمة، عسكرية كانت أو مدنية والنقود وشواهد القبور والأنصاب التذكارية، تعكس التنظيمات السياسية والعسكرية والاجتماعية لروما وغيرها. وأما الأطلال البربرية، فإن تاريخها لم يتحقق بعد، بحكم اعتقاد المؤرخين أن كل كشف أثري في المنطقة يعزى إلى الرومان [1]، ومن ثمة لا تزال – بالنسبة لموضوعنا – أسئلة المسرح تحتاج إلى تنقيب وبحث دؤوبين لتجلية حقيقة حضور هذا المسرح ونوعية نصوصه [2]، واللغة التي كان ينطق بها، ومواضيعه، وغير ذلك مما يحتاج إلى جهود أخرى كثيرة للكشف عن خصوصياته..

1 عبد الله العروي، م س، ص 48 وما بعدها.

2 يتحدث كثيرون عن نص « الحمار الذهبي » للكاتب والخطيب والمسرحي والشاعر الأمازيغي لوكيوس أبوليوس أو أفولاي النوميدي (125 م–180م) كأقدم نص أدبي أمازيغي، يدرجه بعضهم ضمن خانة الرواية الفانتاستيكية، وآخرون على أنه نص مسرحي. ويذكر هنا أن هذا النص وصل كاملا وسليما، إلى جانب نصوص أخرى ناقصة، في حين لا يزال الأمر يحتاج إلى بحث أكثر عمقا وأوسع مساحة.

الأشكال الفرجوية الأمازيغية، مسرح شعبي مغربي

تزخر كل مناطق المغرب بظواهر ثقافية احتفالية متنوعة وكثيرة، قد تختلف من منطقة إلى أخرى في بعض الجزئيات، وفي بعض الطقوس، غير أنها تلتقي على أكثر من صعيد، وإن كانت ككل الظواهر الإنسانية تخضع للتطور والتغير بحسب الظروف المكانية والزمانية. وإذا كنا نسعى هنا إلى محاولة تعرف فرجاتنا القديمة، فلإيماننا أن تلك العودة ليس فقط من أجل تعرف طبيعة موروثنا الثقافي والفني، ولكن لأن ذلك سبيل إلى تمثل ماضينا، وإدراك نمط حضارتنا التي نعتمد عليها لبناء حاضرنا ومستقبلنا، والأمر محمود وضروري، لأن كل الشعوب بنت حاضرها الثقافي عموما، والفني المسرحي خصوصا، على تاريخ فرجاتها، كما هو أمر المسرح الأوروبي الحديث الذي تعود جذوره إلى المسرحين الإغريقي والروماني. وإذا كان تاريخ فرجات شمال إفريقيا، فقد انبنى على الفرجات الأمازيغية التي أنشأها السكان المحليون في تمازجها وتلاقحها بكل الحضارات المتعاقبة على أرضها، بدءا بالمصريين والفنيقيين وصولا إلى الحضارة العربية الإسلامية، وإن تاريخ غرب شمال إفريقيا يعد مجالا خصبا لتلك الفرجات بحكم خصوصياته الجغرافية والتاريخية والحضارية.

وإذا كان من الصعب الإلمام بمختلف الظواهر الاحتفالية والفرجات الأمازيغية القديمة بموجب إهمال الأمازيغ لعمليات تدوين تاريخهم وفرجاتهم وطقوسهم الاحتفالية بلغتهم، أو بسبب ضياع ما دونوه، فإن ذلك لا يمنع من محاولة لم شتات ما تفرق منها « لإدراك ما يمكن أن تمدنا به من منطلقات درامية تساهم في تعميق

البحث المسرحي وإثراء الحركة المسرحية في بلادنا »، كما ذهب إلى ذلك الأستاذ حسن المنيعي [1].

وإذا كان الاتفاق بين الباحثين موحدا حول التحول الطبيعي للمسرح الغربي الذي وصل إلى ما وصل اليه بفعل التطور التاريخي للفرجات الأوروبية التي حملت بذور نشأة المسرح الحديث، فإنهم اختلفوا في شأن تطور الأشكال ما قبل المسرحية عندنا وتحولها إلى مسرح. ففي الوقت الذي يذهب فيه بعض الباحثين إلى أنها أخطأت الطريق إلى مسرح يضاهي شكله الغربي، وأن المسرح المغربي لم يلتقط من فرجاته أسباب تطويرها وتحويلها إلى مسرح أصيل يلائم الواقع بشروطه الحضارية والثقافية، ويشكل محطة من محطات تطور الإنسان والمجتمع المغربيين، نجد آخرين يقرون على أن الفرجات الأمازيغية القديمة شكلت نمطا مسرحيا له خصوصياته وفرادته، وليس من الضروري أن يتماهى مع نظيره الغربي أو يشبهه، من منطلق ان لكل شعب مسرحه الخاص.

وإذا كان معلوما في أدبيات المسرح أن نشأة الفن عند كل الشعوب، وفي كل الحضارات، انبنت على نقل في أفراحها وأتراحها بواسطة الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدينية، كما تشهد على ذلك مخطوطات مصرية تعود إلى ألفي سنة قبل الميلاد تدور حول موت الإله أوزيريس وبعثه. والأمر ذاته مع الدراما الإغريقية التي نشأت عن الاحتفالات بعبادة الإله ديونيزوس، حيث كان الناس يضعون الأقنعة على وجوههم ويرقصون ويغنون احتفالا بذكراه، قبل أن يتطور الأمر لاحقا بانفصال ثيسبيس عن الجوقة المتحلقة، ليلقي بعض الأناشيد وحده سنة 535 ق م، وبذلك ظهر أول ممثل، قبل أن يضيف إسخيلوس الممثل الثاني وسوفوكل الممثل الثالث، لتتوالى عمليات تطوير الفن المسرحي عبر الأجيال اللاحقة. والأمر ذاته أيضا في كل الحضارات، بما فيها الحضارة الأمازيغية القديمة الممتدة على طول الشمال الإفريقي والمجاورة للحضارتين المصرية والإغريقية.

أصالة الفرجات الأمازيغية وعمقها التاريخي

وكما هو شأن كل الحضارات القديمة التي عاش الأمازيغ إلى جانبها ومعها، امتلكت الحضارة الأمازيغية القديمة هي أيضا ثقافتها الفرجوية الخاصة والملائمة

---

1 حسن المنيعي، مقدمة كتاب حسن بحراوي، المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1994،1، ص 16.

لطبيعة الإنسان الأمازيغي وواقعه المتميز، قبل أن تتلاقح مع نظيراتها في الحضارات المتعاقبة التي احتكت بها، بموجب التجاور الحضاري وتبادل عمليات التأثير والتأثر، حين تستقي منها وتأخذ عنها بعض الفرجات وتؤقلمها مع خصوصياتها المحلية، وتكيفها مع واقعها المعيش، أو حين يؤخذ عنها ويستقى منها فرجاتها الخاصة. ونحن نعتقد أن الفرجات والاحتفالات الأمازيغية الكثيرة، والتي تنتشر في كل شبر من الأرض المغربية، في السهول والجبال، وفي المدن والقرى، لتؤكد امتدادها التاريخي وعمق تجذرها في التربة والتاريخ، وأنها ظلت تعيش بين ثنايا المجتمع الأمازيغي طوال قرون طويلة خاضعة لتحولات فعل الزمن، دون أن تفقد مادتها الخام وبذرتها الجنينية التي تعود إلى قرون طويلة.

ولأن الباحث المغربي أدرك قيمة دراسة تلك الأشكال الفرجوية والاحتفالات، فقد انبرى إلى معالجة ما سمح به التاريخ المكتوب، وما حفظته الذاكرة المغربية المتوارثة شفاهيا، من مثل اعبيدات الرما ولبساط وسيد الكتفي وسلطان الطلبة، وغيرها من الفرجات القريبة زمنيا، والتي لحقت عصر « تدوين » وتأريخ الشأن الثقافي المغربي، وضمنه الفرجات المغربية، في حين أن الكثير من الفرجات الأمازيغية القديمة، إما أنها انفلتت من التاريخ جزئيا أو كليا، أو أنها حفظت ضمن العادات والتقاليد المتوارثة، أو وصلتها يد الإثنوغرافيين في القرنين الأخيرين فقاموا بتدوين بعضها وإن كان الأمر من وجهات نظرهم ولغايات تخصصهم.

وإذا كانت العديد من الظواهر الفرجوية الأمازيغية قد حفظت، إما بموجب انتمائها للعصر الإسلامي، أو قربها التاريخي منه، وإما بحكم اصطباغها بصبغة الإسلام وطقوسه، وتلونها بلونه، لأن تأثير الدين الإسلامي كان قويا وعميقا في الإنسان الأمازيغي وفي نمط حياته، فإن الفرجات الأمازيغية التي تسللت عبر التاريخ إلى اليوم ظل أغلبها محافظا على شذرات من طقوس وأعراف كل العصور التي مرت منها، وحملت معها في الطريق بقايا وثنيات وديانات وأساطير، ما يجعل دعوة الدارسين المغاربة من مختلف التخصصات إلى تشريحها وفرز خباياها مطلبا مشروعا، بل مطلبا ملحا بسبب الفوائد الكثيرة التي يمكن جنيها من هذه الدراسات على كافة الأصعدة، ومنها القضية التي ظل النقاد والمبدعون والمنظرون المغاربة يرون فيها قصور المسرح المغربي، لأنه لم يتخلق من فرجاته الشعبية القديمة.

ماهية الفرجات الشعبية الأمازيغية

ونحن نقصد بالفرجات الشعبية تلك الاحتفالات التي ارتبطت عضويا بالواقع الموضوعي للإنسان الأمازيغي معبرة عن هواجسه وشواغله وطموحاته وأحلامه، سواء أكان هو من خلقها، أو كان من خلقها غيره، فاكتسبها وتبناها.

والملاحظ أن الفرجات الأمازيغية المغربية تحضن العديد من الألوان الفنية، وأشكالا من فنون الأداء، من رقص وغناء وتمثيل وموسيقى وشعر غنائي وسرد، وغيرها إلى جانب بهرجات لونية تحملها الأزياء، وخصوصا أزياء النساء مع حليهن ووشمها وزينتهن إلى درجة نكون معها أمام كرنفال لوني وصوتي يشد جماهير المتلقين إليها باعتبارها أشكالا متجذرة في الوجدان المغربي، مادام الناس العاديون من فئات الشعب الأمازيغي هم من ينهض بها للتعبير عن واقع حياتهم الاجتماعية وأوضاعهم المعيشية، إما بتمجيد واقع موروث، أو بانتقاد الواقع للكشف عن مطامح الإنسان الأمازيغي ورغباته الاجتماعية و السياسية والثقافية.

وتلعب هذه الاحتفالات دورا هاما في تقوية أواصر التكافل والتعاون بين أفراد المجتمع القبلي، وتقوية لحمة التآزر والتآخي بين العائلات داخل القبيلة أو القبائل المتجانسة. كما أن لها دورا كبيرا في التثقيف وتمرير قيمها ومبادئها وعاداتها ونظمها إلى الأجيال اللاحقة، قبل أن تكون وسيلة لحفظ فنونها والترفيه عن أناسها من هموم الحياة والكد في تحصيل أسباب العيش. ولأنها كذلك، فقد سعى كل تجمع بشري إلى خلق فرجاته في نطاق ساحات القبيلة وفضاءات تجمعاتها كي يبقى بين مساكن سكانها، ليس فقط كي تبقى قريبة من النسوة اللواتي يجب أن يشاركن فيها، ومن الصغار حتى يتشربوا تراث الكبار ويحافظوا عليه، ولكن لأنها تمثل إحدى ممتلكاتها التي يجب الحفاظ عليها واحتضانها والخوف عليها.

أصول وأنواع الفرجات الشعبية الأمازيغية

تختلف أصول وأنواع الفرجات الأمازيغية وتتوزع بحسب تاريخها، وبنيتها، وما تتضمنه من عناصر دينية أو غير دينية. هكذا صنع الإنسان الأمازيغي خلال مختلف العصور القديمة معتقدات وثنية، وتبنى أخرى عن الشعوب المجاورة... وقد عبد خلالها

بعض مظاهر الطبيعة، كالنجوم (الشمس والقمر)، والحيوانات (الكبش). كما قدس الأمازيغ ملوكهم وبعض أصنامهم، في هذا الصدد يصف المؤرخ الإغريقي هيرودوت تقديم الأمازيغ القدماء على اختلافهم القرابين للشمس والقمر قائلا : « إنهم يبدأون بقطع أذن الأضحية ويلقونها على منازلهم ثم يقتلونها بلي عنقها، يتقربون إلى الشمس والقمر، ولكن ليس لأي إله آخر، وهي طقوس معروفة عند كل الليبيين » [1].

وإلى جانب النجوم والحيوانات عبد الأمازيغ الكهوف والجبال والوديان والحجارة، ولقد كانت هذه الأخيرة مقدسة في نظر العديد من الشعوب ما قبل التاريخية، ولربما اعتبروها بيوتا للآلهة. كما عبدوا النار (أفا، ومعلوم أن بعض الجبال لا تزال تقام على قممها طقوس التعبد باللهب، كما كانت تقدم للنار قرابين من الحيوانات [2].

إلى جانب مظاهر الطبيعة عبد الأمازيغ معبودات أسطورية تجسد فيها بعض الكائنات مكنونات المخيلة الشعبية، وذلك ضمن أشكال رمزية تحاكي قوى الطبيعة التي تبدو عبر تاريخ البشرية مخيفة أو فوق بشرية / ميتافيزيقية، وقد تنوعت عبر تاريخهم بين أساطير فنينيقية ويونانية ومصرية. هكذا عبد الأمازيغ القدامى الإله فينوس من فينيقيا، والإله هرقل الذي أقيم له مذبح في الهواء الطلق جوار مدينة لكسوس، والإله بعل حمون الذي وجد بمدينة وليلي، كما عبدواآلهة شرقية مثل إيزيس من سوريا، وجوبيتر من روما، وغير ذلك من الآلهة التي استجلبها المستعمرون للأرض الأمازيغية.

وإلى جانب تلك الآلهة الأجنبية، عبد الإنسان الأمازيغي آلهة محلية، منها (تانيت) و(آمون) و(أطلس) و(بوصيدون) و(أنتي) وغيرها، وهي كلها آلهة أمازيغية في الأصل أو بالتبني [3]. وهذا أمر مشترك بين كل الشعوب القديمة، مما يسمح بالحديث عن ميثولوجيا أمازيغية – تماما كما هو حال الميثولوجيا الإغريقية التي ألفت حولها كتب كثيرة – بما هي مجموعة أساطير وخرافات عبرت بدقة عن ثقافة الأمازيغ ومعارفهم وقيمهم، وهو ما يعني قدرتها على أن تكشف تاريخ القوم وأنظمتهم الاجتماعية والثقافية، وفلسفتهم في الحياة وتفسيرهم لظواهر الطبيعة.

---

1 عبد اللطيف هيسوف، م س، ص 62.

2 نفسه، ص 61.

3 نفسه، ص 77.

إلى جانب الديانات الوثنية عرف الأمازيغ ديانات أخرى، كالمجوسية واليهودية والنصرانية، قبل أن يحل الإسلام ويسود أجزاء كبيرة من إفريقيا. ويعبر عن ذلك ابن خلدون بقوله : « وكان دينهم دين المجوسية شأن الأعاجم كلهم بالمشرق والمغرب، ثم دانوا بديانات من غلب عليهم من الأمم، فتهودوا وتنصروا وأسلموا بعد ذلك ». وبالنسبة للديانة اليهودية ينبغي أن نسجل أنها جاءتهم من الشرق ابتداء من القرن العاشر قبل الميلاد زمن حكم الملك سليمان الذي أرسل مجموعة من التجار للبحث عن الذهب في الصحراء جنوب المغرب، وأما المسيحية، فقد انتشرت بالمغرب زمن الرومان الذين أحكموا سيطرتهم على طول شمال أفريقيا.

إن كل تلك المعتقدات الكثيرة التي عرفها الإنسان الأمازيغي ظلت تسير مع التاريخ مرافقة له إلى اليوم، غير أنها ألبست بلباس الدين الإسلامي في النهاية، وهو ما يظهر جليا في بعض الطقوس المرتبطة بالزراعة والاحتفالات، كطلب المطر وإشعال النار في ليلة عاشوراء [1]. ولا تخطئ العين حفاظ الثقافة المغربية على رواسب وبقايا ممارسات احتفالية قديمة تخطت الزمن والتصقت بالوجود الإنساني وواكبته عبر الزمن، بل إن العديد من القرى والبوادي المغربية لا تزال تعيد إنتاجها بأشكال وطرق مختلفة.

إن هذه الأصول المختلفة للفرجات الأمازيغية تضمنتها احتفالاته وطقوسه وأعياده، مشكلة بذلك ثقافته الفرجوية التي ظلت تراكم منجزها على مدى قرون طويلة، مما جعل الإثنوغرافيون الأوائل الذين حلوا بالمغرب يقفون معجبين ومنبهرين « طويلا أمام تعدد مظاهر الفرجات والتقاليد والعادات التي جعلت من المغرب خزانا حقيقيا لمخلفات الماضي التليد ومتحفا حيا لما أبدعته الذاكرة الشعبية » [2] في احتفالاتها وأعيادها الاجتماعية والدينية والفلاحية والأسطورية، على امتداد تاريخ الامازيغ الطويل.

بعض الفرجات الأمازيغية القديمة

تتحدث العديد من كتب التاريخ عن براعة الأمازيغ في إتقان بعض الفرجات خلال الفترتين الإغريقية والرومانية، ومنها سباق العربات، إذ شارك العديد من الأمازيغ في مسابقات الألعاب الأولمبية بأثينا. كما سجلت بعض الكتابات فوز متسابقين ليبيين

1 نفسه، ص 60.

2 حسن بحراوي، م، س، ص 17.

(وهم الأمازيغ كما سماهم الاغريق) في تظاهرات لألعاب العربات بروما، وهو ما يعني أن هذه الفرجة كانت شائعة عند الأمازيغ، حيث كانوا يقيمون لها مسابقات محلية بمدنهم، وهو ما جعل أيضا بعضهم يفوز في المسابقات التي كانت تقام ببلاد الإغريق أو الرومان. ولعل فرجة الفروسية التي تقام اليوم في مختلف مناطق البلاد تجد جذورها في ولع الأمازيغ بالفرس وتظاهرات سباق الخيول، إلى جانب فرجة مصارعة الحيوانات التي كانت تقام بالساحات العمومية، والتي ظلت تقام إلى العهد المريني، مما يعني ترسخها في البلاد وتوارثها من قبل أجيال على مدى قرون طويلة [1].

كما انبنت العديد من الفرجات الأمازيغية على أساطير أمازيغية ظلت تتوارث عبر الزمن، ففي أساطير الأمازيغ جرت أنهار من الدموع، وتكونت بحيرات منه، كما زمجرت الطبيعة، وأرعدت السماء لرعشات قلوب العاشقين، وارتجفت القلوب لحكايات الحب الخارقة. كما وقفت أساطير أخرى ضد الشر والسحر والأغوال والذئاب، ولعل ذلك ما تجليه أساطير من قبيل أسطورة حمو أونامير وعيشة قنديشة وتيسليت وغيرها كثير. وقد اكتسبت هذه الأخيرة شهرتها من قصة حب جارف جمعت بين شابين من قبيلتين متناحرتين، الشابان هما موحا من قبيلة أيت إبراهيم، وحادة من قبيلة أيت يعزا، والقبيلتان هما فرعان من قبائل آيت احديدو في قلب الأطلس المتوسط، ولأن العداوة كانت قوية بسبب الأرض والماء والرعي، فقد كانت سببا في بكاء العاشقين الطويل والمر، فتكونت على اثر دموع موحا الغزيربحيرة « إيسلي »، وتعني العريس، وأوجدت حادة بدموعها بحيرة صغيرة اسمها « تيسليت »، وتعني العروس.

وتجب الإشارة هنا إلى أن الاسم (تيسليت) يرد في أسطورة أمازيغية أخرى تتعلق بتلك الصخرة الموجودة بالجنوب المغربي التي تشبه إلى حد كبير عروسا بلباس العرس المغربي راكبة بغلة. وتحكي هذه الأسطورة أنه في قديم الزمان، وبجبل « أغوليد » بمنطقة تشملال بالجنوب المغربي، أن امرأة في موكب عرس مع عائلتها وأصدقائها أتوا من جبال غير معروفة، ووجهتهم لم تكن معروفة كذلك إلى حد الآن، ولما وصلت المنطقة ورددت بأعلى صوتها « ياعرينو عاولغ أد كولوغ » أي « اقتربت أن أصل يا رباه (إلى بيت الزوجية) »، فمسخها الإله لتصبح صخرا مع كل من أتى معها في الموكب،

---

1 المحفوظ أسمهر، بعض مظاهر الفرجة ببلاد الامازيغ قبل الاسلام، كتاب : الفرجة والتنوع الثقافي : مقاربات متعددة الاختصاصات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، العدد 4، السنة 2008، ط 1، ص 144 و145.

لأن المعتقد آنذاك كان يمنع على الزوجة التحدث خلال سفرها، ويحتم عليها التزام الصمت حتى تصل منزل العريس خوفا من أن يصيبها سحر أو ما شابه ذلك. وإذا كانت ساكنة أيت ودار تحكي هذه الحكاية عن تيسليت، فإن القبائل المجاورة تحكي الأسطورة نفسها، وتعطي تفسيرات أخرى، كما هو الأمر في تافراوت وتازناخت وسوس [1].

ومن الأساطير الأمازيغية أيضا، نجد أسطورة حمو أونامير التي تتحدث عن فتى وسيم ويتيم ربته أمه تربية حسنة، وأدخلته الكتاب ليتعلم القراءة والكتابة. وحين حضر الكتاب ويده مخضبة بالحناء ضربه الفقيه حتى لا يعود لذلك، غير أنه سيكتشف بعد أن سهر الليل متظاهرا بالنوم للتعرف عن من يقوم بتحنية يديه. وبعد أن اكتشف أن الحوريات هن من كن يفعلن ذلك، عمد إلى حيلة للإيقاع بهن، إذ قام خياطة ثوبهن بملابسه، وبعد أن أمسك بهن أطلق سراحهن، إلا واحدة طلب يدها للزواج (هي تانيرت أو تانيت).وافقت الحورية بشرط أن يبني لها بيتا بسبع غرف يغلق بمفتاح واحد. وفي يوم من الأيام طلبت منه إحضار لحم الغزال، وأثناء غيابه اكتشفت والدته وجود الحورية، فقامت بطردها لتغادر هذه الأخيرة إلى السماء السابعة. وبسبب هذا الفراق مرض أونامير وأصابه الهزال، فقرر اللحاق بها بحصانه، وحين وصل إليها بعد محن طويلة، أوصته زوجته ألا يطل من ثقب يشرف على الأرض، غير أنه حين فعل ذات يوم رأى أمه وقد أصابها العمى، فرمى بنفسه صائحا : « أنا عائد إليك يا أمي »، فمات بعد أن أعاد إليها بصرها.

تتوفر هاتان الأسطورتان « تيسليت » و« حمو أونامير » كما هو شأن كل الأساطير الأمازيغية الأخرى، وضمنها أسطورة عيشة قنديشة العجوز التي تختطف الأطفال وتعتدي على الرعاة وتسكن الدور المهجورة على بنيات درامية متكاملة مغلفة بالمقدس والعلوي والخارق، وهو ما جعل الإنسان الأمازيغي يحقق بواسطتها فرجاته ويضمنها قيمه وفكره. وقد لعبت هذه الأساطير دور المؤسسة التعليمية والتربوية باعتبارها وسائل لتمرير القيم الاجتماعية والفكرية والثقافية مع تعاقب الأجيال.

وإلى جانب هذه الفرجات المؤسسة على أساطير أمازيغية، نجد فرجات أخرى أكثر ارتباطا بوجود الإنسان الأمازيغي وبحياته الاجتماعية، كما هو الشأن في احتفاله

---

1 مصطفى أوحساين، المرأة الأمازيغية التي تحولت إلى صخرة، جريدة المنعطف، المغرب، 20–26 أبريل 2017، العدد 5403، ص 22.

برأس السنة الأمازيغية والمسماة « ثاحاكوزت » أو « الحوادز »، والمعروفة عند عامة المغاربة بالسنة الفلاحية. وكان هذا الاحتفال هاما ونقطة زمنية لها قيمتها لارتباطها بالأرض والمطر. ولاعتماد المغربي على الفلاحة، فقد كان هذا الاحتفال يحتضن العديد من الرموز والمعتقدات والأساطير التي تعبر جميعها عن ارتباط الإنسان بالأرض، وبما تجود به من غلات سواء في ذلك المناطق السهلية أو الجبلية، أو تلك التي تقل فيها المساحات المزروعة. هكذا كان ولا يزال يحتفي الأمازيغي في مطلع الموسم بتعظيم بعض الشعائر توسلا لموسم فلاحي خصب ومعطاء.

ونظرا لتزامن بداية السنة مع بداية فصل الخريف، فقد كان يحتفل بأسطورة « باشيخ وزوجته سونا » التي يتم الاحتفال بها ليلة 12 يناير من كل سنة، وتتمحور قصتها حول رجل مسنيسير متكئا على عكازته يجر حماره وترافقه زوجته سونا ومعها أطفالها، وتخرج معه أيضا أسرة أخرى يتقدمها رجل سافر الوجه يسير مسار باشيخ، وأمام كل مسكن يتم ترديد أشعار تمدح ساكنيها استرضاء عطاءاتهم، فيتم الترحيب بهم، وينالون بعض العطايا من الشعير والتين والعنب المجفف، غير أن صراعا مفتعلا بالعصي يجري أمام الجميع بين باشيخ والرجل السافر الوجه تحول دونه الزوجة سونا، وتدفعهما إلى التصالح لتعود الحياة إلى طبيعتها... وهكذا دوليك أمام المساكن التي يقفون أمام أبوابها [1].

وقريبا من فرجة « باشيخ »، نجد في بعض مداشر منطقة صنهاجة اسراير بالريف فرجة أخرى هي « منقيبو »، ذلك الرجل الذي يتنكر في زي امرأة يضع على ظهره دلوا أو إناء يجمع فيه عطايا الساكنة جزاء ما يقوم به من حركات بهلوانية، وما يقوله من حكم، وما يثيره من أصوات هازئة، تضحك على الخصوص الأطفال الذين يندمجون في ما يصدر عنه، بل إنهم ينالون هم أيضا عطايا السكان من عنب وتين ولوز، يجمعونها في أكياس صغيرة يسمى الواحد منها (ثاوجيط) في منطقة الريف [2].

ومن الأساطير المؤسسة على العلاقة الرابطة بين الإنسان والطبيعة، أو بين الإنسان والأرض، نجد أسطورة « تاغنجا »، حيث تتخذ هذه الأسطورة ذريعة لإخضاع الطبيعة

1 انظر بتفصيل للحكاية عبد الله اكلا، الثقافة اللامادية بمنطقة صنهاجة سراير وسبل إدماجها في التنمية، مجلة تدغين، المغرب، العدد 5، السنة الرابعة، 2016 ص 7 وما بعدها .وانظر أيضا فؤاد ازروال، فرجات العرس بمنطقة الريف، كتاب : الفرجة والتنوع الثقافي مقاربات متعددة الاختصاصات، م س، ص 97 وما بعدها.

2 عبد الله اكلا ، م س، ص 10.

الأم الرؤوم وأس الوجود، وحيث يشكل الماء أس الحياة وأساس الخصوبة. تحضر هذه الأسطورة في حياة الأمازيغي مجسدة من خلال قصبة أو مغرفة تتم كسوتها بلباس عروس، ويحملها الأطفال ويطوفون بها مرددين أدعية ابتهالية طلبا للغيث وإخصاب الأرض وتحقيق الارتواء. ولئن كان هذا الطقس يشمل كل مناطق المغرب [1]، فإن الغالب فيه أن تخرج الفتيات الصغيرات في موكب جماعي خلال فترة الجفاف رافعات تلك المغرفة / العروس المنزية بالحلي، ويطفن بها مرددات دعوات استسقاء المطر. وتحكي الأسطورة أن الإله (أنزار) / إله المطر ظهر ذات يوم في صورة إنسان، وبعد أن أمطرت السماء مدرارا رأى فتاة جميلة تستحم في واد محاط بأشجار الدفلى، فأعجب بها وأقسم أن يجعلها رفيقته في خلوته، ويقاسمها كنوزه وسلطانه في السماء إن هي تبعته. لكن الفتاة خافت وتمنعت عليه، وهربت فتبعها، وحين أمسك بها ما كان منه إلا أن هددها بجعل النهر يجف ومنع المطر من السقوط. تمادت الفتاة في رفضها، فبدأت المياه تنحسر عن النهر، فرقت لحال قومها وقبلت الزواج منه، وما أن فسخت ثيابها حتى خطفها الإله أنزار، فاودت المياه جريانها في الوادي من جديد، ولم يرتد لها طرفها [2]. وتلتقي هذه الأسطورة الأمازيغية مع نظيراتها عند شعوب أخرى في أنحاء العالم، كما هو حال أسطورة عشتروت أو أوزيريس وغيرهما.

إن هذه الفرجات الاجتماعية تحدد المحيط المباشر للإنسان الأمازيغي، ومتخيله كما تجلوه المساكن والمخازن وتضاريس البيئة المحيطة بالتجمعات والدواوير والأوساط الأمازيغية، وتجاربهم ورقصاتهم وغنائذؤهم... وغير ذلك مما يؤكد قدسية الأمكنة بالنسبة لهذا الإنسان وإيمانه بقدسية الزمان أيضا. ولعل ذلك ما جعل احتفالاته مقدسة هي أيضا، وذات دلالات متعالية تتوارثها الأجيال المتعاقبة بموجب امتدادها الرمزي المحايث لدوام أمومة الأرض، وتوالي خصوبتها وإنجابها.

وإلى جانب هذه الفرجات، نجد نمطا آخر من « المهرجانات » تؤطره مناسبات دينية إسلامية، منها عاشوراء وعيد المولد النبوي وعيد الضحى. ومن الفرجات

1 تكاد لا تخلو منطقة من مناطق المغرب من هذا الطقس الاحتفالي، ونجده حتى في حتى في مناطق الصحراء.انظر حضور هذا الطقس في الصحراء المغربية 'براهيم الحيسن، أشكال الفرجة بالصحراء بين شعرية التشخيص وجمالية الآداء، كتاب : الفرجة والتنوع الثقافي، م س، ص 183.

2 عبد اللطيف هسوف، م س، ص : 83–84. وانظر أيضا محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، ترجمة رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ط 1، ص 57.

المواكبة لهذا الأخير المسمى نجد « بيلماون » التي تمثل فرجة كاملة، والتي تتواجد بمختلف مناطق المغرب بتسميات مختلفة. والاستعدادات لهذا الفرجة تبدأ صبيحة يوم العيد قصد تهيء التسلية، تلبس خلالها شخصية بيلماون جلد الماعز / الأضحية بحيث تغطي جسد الممثل كاملا، وتغطي الأظلاف اليدين والرجلين، وتوضع القرون على الرأس لإقامة طقوس متنوعة المشارب والمعتقدات، على رأسها فعل التنكر الكامل ؛ لتنطلق بعد ذلك مطاردة الأطفال والنساء والغرباء في أجواء الفرح والضحك وسط ضجيج المتفرجين وصياحهم، قبل أن تنتهي مساء بالحفل وبتوزيع الأعطيات من لحم وشاي وسكر يصنع منها عشاء يتناوله الجمع بعد لحظات من الفرح والرقص على أهازيج أحواش [1]. والملاحظ أن في هذه الفرجة تمتزج عناصر مختلفة من ثقافات متنوعة.

وأما في عيد المولد النبوي، فيظهر الطابع الإسلامي واضحا في هذا الاحتفال الذي تتم خلاله إحياء ليلة المولد النبوي بالحضور إلى المساجد والمدارس العتيقة والزوايا، حيث تتلى القصائد المشهورة الخاصة بالمديح النبوي. ويذهب الباحث عمر أمرير إلى أن الطابع الديني للمناسبة لا يمنع من اختتامه برقصات من أحواش [2]، وأيضا تجري خلالها أكبر الفرجات المغربية ذات الجذور الإفريقية، وأقصد بها الجذبة الكناوية باعتبارها ممارسة موسيقية إنشادية بكل طقوسها وحضراتها الخاصة بالممسوسين والمرضى، مشكلة بذلك واحدة من أكبر الفرجات العلاجية التقليدية المرتبطة بعيد المولد النبوي [3].

وفي احتفال عاشوراء، ويسمى أيضا « إيمعشارن » أو « إيمعشار »، يظهر الطابع الإسلامي واضحا في فرجتها التي تدوم مدة أسبوع كامل. ويقول المختار السوسي واصفا هذا الاحتفال : « في ليلة عاشوراء يخرج رعاع الشباب زمرا زمرا إلى بعيد من قريتهم فينادون – فيما زعموا – على الذئب أن يبعد عن غنمهم فيبنون هناك أحجارا في محلات، ثم يرجع الجميع وهم يغنون غناء معلوما محفوظا متوارثا إلى أن يصلوا القرية

1 أحمد المنادي، أشكال من الفرجة الشعبية في سوس، الفرجة والتنوع الثقافي، م س، ص 170.

2 عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، مكتبة دار السلام، الرباط، 2003، ط 1، ص 40.

3 انظر أحمد المنادي، م س، ص 172، وعبد الواحد بن ياسر، حدود أشكال الفرجة التقليدية ؛مقاربة أنتروبولوجية، كتاب : الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية سلسلة أعمال الندوات، رقم 8، 2002، ط 1، ص 40.

فيبيتون على لعب أحواش، وفي صبيحة عاشوراء يبكر جميع الناس رجالا ونساء إلى زيارة المقابر من غير اختلاط يترحمون على أهاليهم ويتصدقون.. وكذلك يجتمع أهل القرى على توزيع بقرة ونحوها يفرقونها على الديار ويؤجلون في ثمنها بضمان، ومن كانت لهم غنم لها راع فإن مغرس ذنب كبش عيد الأضحى الذي جعل قديدا يعطى في يوم عاشوراء للراعي وهو يأكله في ذلك اليوم » [1].

وقد لاحظ بعض الدارسين أن احتفالات عاشوراء التي يقيمها الشيعة في العشر الأوائل من شهر محرم تخليدا لذكرى مقتل الحسن بن علي، والتي دخلت المغرب مع دخول الشيعة العرب وانتشارهم ببعض المناطق المغربية، والتي تلون أسلوب أدائها ولبست لبوسا أمازيغيا، تجري فيما يشبه الطقوس الوثنية التي كانت تقام لأدونيس [2].

ويعد الغناء والرقص الجماعي الأمازيغي بكل تلاوينه أكثر الطقوس الاحتفالية شيوعا وجماهيرية، لأنه نسق ثقافي يتداخل مع الموسيقى وأحد أهم مظاهر الفرجة الأمازيغية، بل إنه أقدم مظهر فرجوي امازيغي دونه التاريخ وحفظه الفن الصخري L'art rupestre الذي يعود إلى العصر الحجري الحديث حيث تظهر بعض الصور مشاهد جماعية للرقص تؤديها النساء لوحدهن أو بمعية الذكور [3].

ولا تقتصر هذه المشاهد على فن الرقص لوحده، بل إن رقصات أحيدوس تمتزج خلالها فنون أخرى كالشعر والغناء والموسيقى، لذلك تتعدد مناسبات إقامة فرجاتها التي أصبحت تواكب حفلات الأمازيغ جميعها، بدءا بالاحتفال بنهاية موسم الحصاد إلى الاحتفال بالأعراس من زواج وختان وعقيقة... بل إنها تحضر حتى في بعض الاحتفالات الدينية كعيد المولد النبوي مثلا.

وفي جل الأنواع « الرقصية » يمتزج الإنشاد الشعري بالغناء والرقص والموسيقى، وهو ما يوفر لهذه الفرجات جماهيرية واسعة في رقصات أحواش أو أحيدوس، وفي فرجات أخرى تقوم على القول الشعري، مثلما نجد ذلك في الجنوب المغربي فيما يعرف بـ(تاماووشت)، والذي هو عبارة عن حوار شعري ترفيهي يشترك فيه الرجال والنساء خلال موسم الحصاد [4].

---

1 المختار السوسي، المعسول، دون تاريخ د وط، ص 30.
2 محمد عزيزة، م س، ص 39.
3 المحفوظ أسمهر، بعض مظاهر الفرجة ببلاد الأمازيغ قبل الاسلام، م س، ص 143.
4 أحمد المنادي، م س، ص 171.

وقريبا من هذه الرقصات والأهازيج نجد احتفالات فرجوية كثيرة منها (لامة ايساكن) التي يقيمها أتباع الزاوية الخمليشية بمناطق الريف بشمال المغرب، وفيها تنصب الخيام وتذبح الذبائح وتغني الساكنة الهايت المحلي على نغمات الطبول ويطلق البارود خلال عروض الفروسية، في هذه الفرجة ترتدي النساء ثيابا مزركشة، وتتزين بالحلي الفضية من دمالج وخلاخيل وتكون أيديهن وأرجلهن مخضبات بالحناء ومتزينات عيونهن بالكحل. في هذه الرقصة الشعبية التي تتحدث بعض المصادر عن أصولها العربية يمتزج الغناء بالرقص بالزجل بالحركات المتناسقة عبر تحريك الكتفين والأرجل والرؤوس مستعملة أدوات موسيقية على رأسها الطبل والدف والمزمار / الغيطة والطعريجة والمقص وضرب الأرض بالأرجل والتصفيق والصفير، وتجري أطوار الرقصة على شكل دائري يشارك فيها الراقصون والعازفون والمتفرجون بالتصفيق والرقص أيضا، وتتنوع المناسبات التي تقام فيها هذه الرقصات لتشمل جل المناسبات الاجتماعية ومنها الاحتفاء بالطلبة حفظة القرآن بعد ختمه وحفظه [1].

إلى جانب تلك الفرجات الأسطورية نجد فرجات أخرى تتوزع بين ما هو ديني مقدس، وماهو اجتماعي سياسي، وما هو اقتصادي معيشي، غير أنه لا بد من الإشارة في هذا المجال أن هناك العديد من الفرجات ذات طابع استعراضي صرف تكاد مرجعياتها الدينية أو الاجتماعية أوالثقافية لا تبين، كما هو الشأن مع فرجات « الفروسية » أو بهلوانيات « سيدي أحمد او موسي »، وإن كنا لا نعدم إرجاع هذين النموذجين إلى أصول فرجوية تاريخية أو دينية أوقبيلة.

ولعل فرجة « رَمَانْ سيدي حماد وموسى » بوصفها، احتفالية تعرفها مناطق سوس بالجنوب المغربي والمرتبطة بالقطب الصوفي سيدي احماد وموسى (ت 971 هـ- 1563 م)، تقدم خلالها فرقة فنية حركات رياضية ذات أصول جهادية ضد المستعمر المتحرش بالثغور المغربية. ولا تزال تلك الفرجة الحاملة لأبعاد وطنية ودينية وأسطورية تشكل واحدة من المظاهر الفرجوية بالجنوب المغربي [2].

1 عبد الله اكلا، م س، ص 11.
2 أحمد المنادي، م س، ص 171.

خلاصـــة

هذه بعض الفرجات المغربية، وإلا فالكم كبير، منها نعثر عليه في كل أرجاء الوطن، وفي كل الأزمنة. ولم نتطرق هنا إلا إلى بعض النماذج منها، وهي تبين بجلاء مدى امتدادها في التاريخ الثقافي المغربي، كما تبين عمق تجذرها في الحضارة المغربية بموجب ما تطرحه من قضايا، وما تستهدفه من وظائف ؛ فهي لا تقتصر على الترفيه والترويح عن الإنسان الأمازيغي في علاقته بالأرض والكدح من أجل العيش، وإنما تتجاوز ذلك إلى انتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية، وعكس نمط الفكر والمعرفة، والتعبير عن القيم الجمالية والاجتماعية والسايسية والثقافية المراد ترسيخها في المجتمع.

وتؤكد هذه الفرجات المختلفة تنوع التراث الفرجوي المغربي الذي تحيل تركيبات عناصره على أصول أفريقية وامازيغية ومشرقية، وعلى ينابيع دينية متنوعة، وخلفيات اعتقادية متباينة تجمع الوثني باليهودي بالمسيحي والإسلامي، بحيث ينصهر كل ذلك في وعي فرجوي فني مميز بثرائه الشكلي وغناه الروحي.

إن هذه الفرجات المتنوعة وغيرها مما لم يسمح المجال للحديث عنها [1] تتضمن عناصر درامية، أو إرهاصات لفعل مسرحي دفع البعض إلى الادعاء بكونها بدايات فعل مسرحي. والحقيقة، أن بين هذه الفرجات والمسرح بونا فنيا حقيقيا، ربما كان سببا في عجز هذه الفرجات عن التحول إلى مسرح، أو عجز المسرحيين المغاربة عن كشف خيوط تصعيدها إلى مستوى الفعل المسرحي كما طفح به تاريخ الممارسة المسرحية منذ زمن الإغريق إلى اليوم. إلا أن ذلك لا يمنع من القول إن هذا الركام من الفرجات يشكل نشاطا ثقافيا وفنيا على قدر كبير من الأهمية، ويقتضي من الحركة الثقافية المغربية الانكباب على إحيائها والدفاع عن قيمتها التراثية وتطويرها.

---

1 كالأعراس مثلا التي لا تزال محافظة على طابعها الأمازيغي التقليدي، بما تحمله من رموز ودلالات، وبما تتوافر لها من مكونات تجعل منها فرجات متكاملة.

المسرح الأمازيغي الحديث بالمغرب، البدايات الأولى

ينبغي الإقرار بأن عملية إنتاج المسرح باللغة الأمازيغية كممارسة واضحة المعالم بشكلها المعاصر تضاربت الآراء في تحديد تاريخها الدقيق، وإن ذهب أغلبها إلى أن بداياته كانت في منتصف القرن العشرين قبيل الاستقلال بقليل [1]، فهناك من يرى أنها كانت بعد حصول المغرب على الاستقلال في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما يقترح بعضها تواريخ أخرى مختلفة.

وإن تباين آراء الباحثين واختلافها حول تحديد زمني واحد لانطلاق هذا المسرح بالمغرب يعود إلى إشكال توثيق بداياته [2]، فمنهم كما سبق من يردها إلى بداية العقد الخمسيني، ومنهم من يردها إلى العقد الستيني أو عقد السبعينيات، ومنهم من يؤخرها إلى العقد التسعيني. ومهما يكن من أمر، فإن ما يجمع عليه جل الباحثين هو أن الحركة الأمازيغية بالمغرب لعبت دورا هاما في انطلاق شرارة الثقافة الأمازيغية بشكل عام، ومنها شرارة المسرح الأمازيغي.

1 يتحدث الباحث عز الدين الخراط عن فرقة أعراب نايت المزار كأول فرقة مسرحية بالجنوب المغربي، واجهت المستعمر بمواضيع وطنية في مسرحياتها منذ سنة 1953، وبدفاعها عن الهوية الأمازيغية، كما ذكر أسماء عدة فرق مسرحية أخرى قدمت مسرحياتها خلال فترة الاستعمار، من قبيل فرق : أمنار، وتابغينوزت، وفرقة الفنان الكوميدي هردامسو، وداكبارن... انظر عز الدين الخراط، مسرحة الذاكرة في الفرجة الأمازيغية، كتاب : المسرح الأمازيغي وإشكالية التوثيق، أشغال ندوة بمدينة اخنيفرة 2016، ص 24.

2 لعزيز محمد، المسرح الأمازيغي وإشكالية التوثيق، كتاب : المسرح الأمازيغي وإشكالية التوثيق، م س، المقدمة.

ولعل أهم ميسم ميز انطلاقة المسرح الأمازيغي الحديث ولادته من رحم هذه الحركة الأمازيغية التي جاءت نتيجة متغيرات دولية ووطنية، مشكلة لحظة تاريخية انخرط فيها مسرحيون شباب تميز احتضانهم لهذا الفن بالاندفاعية والعنفوان، ما دامت أوكار انطلاقاتهم هي الجمعيات باعتبارها فضاء اللقاء الحي بين أفكار ورؤى لا تعترف بالحدود، ولا تنتهي عند قواعد مسطرة مسبقا. إن نسائم الحرية تلك ستشهد لحظة تحول في دور اللغة الأمازيغية نفسها، وانتشار الوعي بقدرتها على التعبير الفني من جهة، وإخراجها للعلن أمام الجمهور المغربي من جهة ثانية، لتبدأ معركة تجاوز قرون الحجر والتهميش اللذين عانت منه الثقافة الأمازيغية برمتها.

وهذه الانطلاقة وسمت الخطاب المسرحي الأمازيغي المغربي بصفتين أساسيتين : تمثلت الأولى في كونه خطابا هوياتيا بامتياز، لارتباط نشأته وتخلقه ببداية تشكل وعيه بذاته الجماعية بما هي ذات تحضن خصوصياتها التاريخية والحضارية. ولابد من أن نشير هنا إلى أن موضوع الهوية كان مدار جل الفرجات المسرحية الأمازيغية في بداية انطلاقتها، إذ استحضر كل المبدعين المسرحيين آنذاك النسغ الهوياتي في مسرحياتهم التي اعتبرت الذات الأمازيغية ثابتة، وجوهرها خالدا، بل إننا لا نعدم وجود خطابات مسرحية تحضر فيها تلك الذات بنوع من الاستعلاء والهوس النرجسي الذي يسقط تلك الهوية في الفولكلورية البعيدة عن النضجين الفني والفكري، اللذين يميلان إلى اعتبار الهوية الأمازيغية صيرورة وسيرورة في التاريخ والإنسان معا، تتشكل عبرهما، فيحددان معالمها.

وحين نمعن النظر في الطريقة التي قدم بها هؤلاء المسرحيون الأوائل مواضيع مسرحياتهم وتيماتها، نجد أنهم اعتمدوا ما يتماشى وهذا النسغ الهوياتي، فوظفوا الأشكال الفرجوية الموروثة خصوصا فن الحلقة دونما رؤية فكرية عميقة، ودونما تصورات محددة. فقد توسلت العديد من الأعمال بالإكسسوارات الضخمة، ونقلت الإنسان الأمازيغي فوق الخشبة بلباسه التقليدي وبأشيائه بنوع من الفلكلورية الساذجة والبهرجة والفطرية. وأكثر من ذلك، رفعته إلى الخشبة بحركاته وانفعالاته المبالغ فيها والكثيرة والمشوشة، وسط ديكورات مستجلبة من الواقع اليومي للإنسان البدوي الأمازيغي.

وأما الخاصية الثانية، فتمثلت في كونه « خطابا احتجاجيا ذا نفس معارض لأنه نهض انطلاقا من تعبير ناقد للتدبير الثقافي واللغوي الرسمي، واستند بالتالي إلى احتجاج

راديكالي ضد المبادئ العامة الناظمة للمؤسسة الثقافية والسياسية الرسمية، والمتمثلة بالأساس في الإقصاء التداولي والإفناء الرمزي والقتل المقدس للغة وثقافة ووجود الملايين من المغاربة » [1].

لقد كانت هاتان السمتان أهم معالم البدايات الأولى وربما لا تزال للمسرح الأمازيغي المغربي الذي احتضنته جمعيات المجتمع المدني، لما وجد الشباب فيها مرتعا لتصريف أفكارهم الحيوية والتواقة. ويقول في هذا الصدد فؤاد ازروال : « ولد (المسرح الأمازيغي) مناضلا في إطار الحركة الثقافية الأمازيغية وفي أحضان جمعياتها، وولد متوقدا بحماس الشباب، وولد فقيرا في إمكانياته المادية والمعنوية » [2]. والحقيقة، أن هذه الولادة لم تكن عسيرة كما قد يتبادر إلى الذهن، لأن الأرض المغربية كانت قد توطدت فيها الممارسة المسرحية باللغات الأخرى العربية والعامية. وهذه الأخيرة تعد قاسما مشتركا بين كل الذين ولجوا المسرح الأمازيغي حين انطلاقته.

وككل بداية، كان المسرح الأمازيغي عند رواده المغاربة الأوائل يتميز بالبساطة في الأشكال، والتواضع في المواضيع التي كانت لا تتعدى الحكايات ذات البناء الدرامي البسيط والساذج، وكانت تعول على الحكايات المستجلبة من العالم القروي. بل وشكلت البادية المغربية وهوامش الحواضر الكبرى مدار العديد من المسرحيات بإنسانها ومشاكلها وقضاياها، مع سذاجة في الطرح وبساطة في المعالجة، مغلبة في الكثير من الأحيان الطابع الكوميدي الكلاسيكي الذي يعتبر الضحك والإضحاك قطب الرحى وأساس نجاح العمل برمته.

ولعل في هذا الأمر يكمن انزلاق غالبية الإنتاجات إلى الفولكلور، حين نحت نحو الترفيه عن المتفرجين بإضحاكهم بنصوص نكتوية تتخللها أغان ورقصات شعبية يتم توظيفها لملء فجوات النصوص المهلهلة التركيب الدرامي، بموجب حشر العديد من المواضيع دفعة واحدة، لتتناول جميعها أو تكاد الاختلالات الاجتماعية والسياسية، من قبيل الفقر والرشوة والظلم والهجرة والبطالة والبيئة وتهميش الأمازيغ وعراقة تاريخهم،

---

1 رشيد أوترحوت، المسرح الأمازيغي الهوية والمتخيل : نحو أدرمة جديدة، كتاب : المسرح الأمازيغي بين مسألة الهوية واسئلة الفن، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2015، ط 1، ص 33.

2 فؤاد أزروال، تقديم كتاب : المسرح الأمازيغي ؛ في الجذور والممارسة, منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط 1، 2011، ص : 6.

لتحاول أيضا نقل لحظات من ماضيهم وبطولاتهم إلى الركح، ومزجها بكل ما يندرج في خانة نقد عيوب المجتمع بنوع من المباشرة والقصدية. وهذا ما يجعل البدايات الأولى للمسرح الأمازيغي الحديث عبارة عن فرجات المجال العام المتسمة بطابعها الفلكلوري ذي الطابع الكرنفالي، حيث تحتل الألبسة دورا هاما في تقديم التراث الفرجوين مثلما قدمت به مسرحيات اتكأت على شخصيات هرما وباقشيش مثلا... وهي مسرحيات سعت بوعي أو بدونه إلى المحافظة على علاقة وطيدة بينها وبين حياة المجتمع رغبة منها في إصلاح أوضاعه وتجاوز أشكال الظلم فيه.

وهذا التوصيف لا ينقص من قيمة تلك الأعمال، بل إن النتاج المسرحي آنذاك ما كان ليكون غير ذلك، وهو أمر عاد من وجهة نظر النقد الموضوعي الآن، ما دام هذا المسرح كان لا يزال في بداية الطريق، يتلمس مساراته، تماما كما هو الأمر عند كل الشعوب التي لم تعرف المسرح إلا في العقود الأخيرة. ولعل الملمح الأساس لهذا الضعف تجليه الكتابة الدرامية التي ما كان لها أن تكون بالشكل المطلوب بموجب ضعف تكوين الكتاب الأوائل، إن لم نقل انعدامه. وهذا ما جعل افتقار هؤلاء الكتاب للأدوات الأساس لفعل الكتابة. وأيضا غياب الرصيد المرجعي الذي لم تجد معه الكوكبة الأولى من الكتاب ما تعتمد عليه في إيجاد نصوص محكمة البناء، كان عاملا يفسر غياب المهارات الفنية والقدرات الذاتية على انطلاقة كتابة درامية بمواصفات احترافية، شأنه في تلك المرحلة شأن المسرح المغربي الناطق بالعربية في ولادته، وإن كانت الحدة عنده في ذلك أقل.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الإبداعات شكلت مرحلة هامة تحققت خلالها تراكمات مهمة [1] لعبت دور مقدمات لتطورات نوعية لاحقة، إذ ما كاد يمر عقد واحد من الزمن حتى بدأت تلوح في الأفق بوادر وعي الممارسة بذاتها، وسيدرك الممارسون الأوائل تخلف منتوجهم مقارنة مع ما تشهده الساحة المغربية من مسرح عروبي وعامي، فانطلقت موجة جديدة من المؤلفين والمخرجين نحو التغيير، فعمد بعض المؤلفين إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي والمسرح المغربي العربي، وانبرى آخرون إلى إيجاد نصوص أمازيغية بالبحث والتنقيب في سجلات الإنسان الأمازيغي وأساطيره

1 يكفي أن نذكر أن العديد من المدن المغربية بدأت تنشأ فيها فرق مسرحية، بل إن الأمر ذاته سرى إلى المدن الصغرى، خصوصا تلك التي تتشكل غالبية ساكنتها من الأمازيغ، حيث عرفت بعضها أكثر من فرقة مسرحية، مثلما هو الأمر مع مدينة إنزكان (فرقة تيفاوين، وفرقة كوميديانا) ومدينة الدشيرة (تاكفاريناس)...

وحضارته، كما فعل الصافي مومن علي مثلا [1]. وذهب المخرجون إلى استلاف الأشكال الحديثة ، خصوصا وأن جلهم كانوا من الذين أبدعوا في المسرح العربي أو الناطق بالعامية قبل أن ينتقلوا إلى المسرح الأمازيغي ويتخصصوا فيه، فأضحت مواضيع أعمالهم أكثر جدية وأبعد غورا في استكناه الواقع المغربي، واختيرت لها قوالب حديثة مغرية لجمهور متعطش لفرجات بلغة قريبة من وجدانه ومن حياته. وإن بقي جزء هام من الإنتاجات في هذه المرحلة يكبل ذاته في سياج البحث عن الذات وإثبات الهوية.

وما نكاد نصل إلى العقد التسعيني حتى نعثر في الساحة المسرحية المغربية الأمازيغية على تطور ملحوظ في الكثافة الإنتاجية، ساهمت فيها جمعيات نشيطة برزت في جل المدن الكبرى، وعلى الخصوص في تلك التي يمكن اعتبارها عواصم اللغة والثقافة الأمازيغيتين. وقد ساهمت أيضا بعض الأسماء المسرحية مساهمة قوية في تأصيل هذه الممارسة من قبيل المؤلف « عمر بومزوغ » صاحب عمل « أمقاز إمضران » /(حفار القبور) الذي أخرجه فاروق أزنابط، وأعمال كل من فؤاد أزروال [2]، وعبد الله أوزاد وخالد بويشو وأحمد أمل وكريم لفحل الشرقاوي وغيرهم.

ولقد شكلت هذه الكوكبة بداية انتعاش الحركة المسرحية الأمازيغية بالمغرب ووضع قطار احترافيته في بداية الطريق، بعدما وجدت سندا قويا من الحركة الثقافية الأمازيغية التي دعمتها ماديا ومعنويا، كما وجدت تشجيعا من مؤسسات عمومية وخاصة، ومن فعاليات المجتمع المدني، لتكون تلك اللحظة عنوان مرحلة تأسيسية حقيقية لمسرح كان لا يزال يتلمس طريقه على يد هواة ينتمون لجمعيات مسرحية، ولعل هذا ما جعل الباحث فؤاد ازروال يذهب إلى أن عقد التسعينيات يعد المنطلق الفعلي للمسرح الأمازيغين ويقول في هذا الصدد : « إن المسرح الأمازيغي عرف أولى صرخات ولادته في السنوات الأولى من العقد الأخير من القرن الماضي، لما بدأ يتشكل في حركة فنية واعية بذاتها وأهدافها داخل الحركة الثقافية الأمازيغية » [3]. وستلعب سياسة الدعم والترويج التي سنتها الوزارة الوصية ابتداء من سنة 1998 ودعم المعهد

1 نشر الكاتب الصافي مومن علي نص مسرحي أمازيغي : أوسان صميدنين، مطبعة الأندلس،الدار البيضاء، ط 1، 1983. ويعد هذا الكتاب أول نص مسرحي أمازيغي حديث مكتوب ، اما النسخة المترجم للعربية للنص، فقد صدرت سنة 1984.

2 أخرج فؤاد ازروال سنة 1991 مع جمعية إلماس الثقافية بالناظور مسرحية : أرزوغ ذ ثيوت / أبحث في الضباب، ومسرحية :علال ذك ليمان / علال في ألمانيا، سنة 1992.

3

الملكي للثقافة الأمازيغية الذي ظهر سنة 2001 شحنة كافية في استمرارية الإنتاج وتطويره في الآن نفسه.

ومع أن هذا التحقيب الكرونولوجي لا يعكس حقيقة تطور الممارسة المسرحية الأمازيغية بشكل تصاعدي، إذ عرفت العقود الأولى بعضا من التنامي والتراجع، والتطور والسقوط بحسب حالات الإبداع نفسها، فأن السمة التي غلبت على أعمال هذه الممارسة تجلت في سقوطها في شرنقة التراث والفولكلور، وذلك عندما اعتقد الممارسون الأوائل أن الارتماء في أحضان التراث والاحتماء به يمنح المسرح المبحوث عنه والمرغوب فيه، وأن الموروث الفرجوي يجب أن يعاد إنتاجه وإظهاره كي يتحقق مبدأ التعبير عن الهوية الأمازيغية. واعتقد هؤلاء أيضا بنوع من الاستسهال أن المسرح الأمازيغي تكفي فيه البلغة والبرنس والجلباب والكمية والعمامة واستحضار حلي المرأة ووشم وجهها وتوظيف إحدى المنطوقات الأمازيغية ليكون الأمر كافيا لمنح الجمهور مسرحا أمازيغي الطابع يرضيه ويشبع تعطشه الفرجوي ويعبر عن وجدانه.

خلال هذه المرحلة بعقودها الأولى لم تتحدد بعد على الرغم من التراكم النسبي للإنتاج المسرحي الأمازيغي توجهات هذا المسرح وانتماءاته واصطفافه في خانات محددة وواضحة تنتمي لهذه المدرسة المسرحية أو لتلك، إذ نجد العديد من الأعمال تحضر فيها مدارس متعددة على شكل كولاج لحساسيات وتيارات مسرحية غربية، خلافا لما تدعيه بعض الدراسات النقدية المغربية التي توزع المسرحيات على مدارس وتيارات أدبية وشعرية أكثر منها مسرحية كالرومانسية والرمزية مثلا.

وفي هذه المرحلة أيضا، كان هذا المسرح لا يزال مقودا من لدن الهواة، مما وسم الممارسة كلها بالهواية، أوالهواية المحترفة مع نهاية العقد التسعيني حيث بداية الانعطاف نحو الاحتراف عندما سيستفيد من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي من جهة، ومن الهواة المحترفين الذين لهم حضور وازن في المشهد المسرحي الهاوي بالمغرب. ويمكن القول إجمالا إن الدراماتورجيات الأمازيغية إلى حدود العقد الأول من الألفية الثالثة كانت لا تزال تبني ذاتها، وتسعى جاهدة إلى البحث عن سجلات ذات نسغ أمازيغي حقيقي يستضمر المتخيل الفكري والثقافي للإنسان الأمازيغي.

حاجة المسرحي الأمازيغي الحديث إلى الدعم

أضحى من نافلة القول التأكيد على أن المسرح المغربي الأمازيغي خرج من منعطف الحركة الثقافية الأمازيغية الحديثة التي برزت في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي سطع فيها نجمها بفضل نضالات رجالاته المعاصرين الذين راحوا يسابقون الزمن لتشييد صرح مسرح حديث قادر على أن يتبوأ مكانته ضمن خارطة الإبداع المسرحي المغربي، وأن يجعل من ذاته فصيلا له قيمته الكبرى في المسرح المغربي.

ومع اعترافنا أن عمر تجربة هذا المسرح لا يزال قصيرا ولم يتعد بضعة عقود، فإنه من الأكيد أنها تحث الخطو نحو التوسع وإثبات الذات، والتجدر في التربة المغربية بالشكل الحديث وفي كل ربوع الوطن. وانطلق ذلك عندما ارتفعت أصوات وطنية تدعو إلى إعادة الاعتبار للفكر والأدب الأمازيغيين وضرورة تحديثهما، والانتقال بهما من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية، وكل ذلك من أجل تطوير الثقافة الأمازيغية عموما، والثقافة المسرحية منها على وجه الخصوص، والدفع بها من الانتقال من محاكاة الواقع إلى إبداع واقع آخر جديد يأخذ بعين الاعتبار المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية وغيرها للإنسان الأمازيغي المعاصر وفق رؤية ثقافية وفنية أمازيغية.

ولقد كان للحركة الثقافية الأمازيغية التي انطلقت بفضل فعاليات أمازيغية خلال عقد السبعينات امتدادات قوية، كان من نتائجها انطلاق حركة فنية أبرز تمظهراتها شرارة المسرح الأمازيغي. صحيح، أنها ابتدأت باهتة تنتابها العديد من الاختلالات، على رأسها الاندفاعية عند شباب المرحلة الذي لم يكن يمتلك الأدوات الجمالية للممارسة

المسرحية، ولا التكوين اللازم لذلك، مسترشدا فقط بالمسرح السائد في الإعلام، ولكنها في بعد أفرزت فرقا مسرحية مؤطرة في جمعيات مدنية، على الخصوص في بعض المدن المغربية كأكادير والناظور والحسيمة والرباط والدار البيضاء، قبل أن تعم جل المناطق المغربية. وقد واكب هذا الانتشار المكاني تطورات في بناء الفرجة المسرحية لا يمكن نكران تطورها النوعي.

ومع أن هذه التجربة المسرحية غير متجانسة، ويصعب الحديث عنها في شموليتها وكأنها وحدة موحدة، لا فارق بين مكوناتها، فإن الحقيقة تقول إن الفرجات الأمازيغية تتلون بتلون التجربة الإخراجية لأصحابها، أو بأنماط كتابية خاصة تتحكم فيها ثقافة المؤلفين الدراميين أنفسهم. وعليه، فإن الأنماط الإبداعية الأمازيغية مختلفة التوجهات ومتباينة المنطلقات، إلا أنها مع ذلك كله تتوحد على مستوى السعي الحثيث نحو اللحاق بركب التجارب الحداثية، سواء باعتماد بعضها على الموروث الفرجوي الأمازيغي المحلي باعتباره شكلا من أشكال الانهمام بالذات الأمازيغية في فرادتها وخصوصيتها، أو باعتماد التجريب المسرحي الذي يخوض غمار البحث عن الذات الإنسانية في شموليتها وعالميتها.

هكذا ما فتئت التجربة المسرحية الأمازيغية تراكم تطوراتها المتلاحقة، فبعد أن سارت العديد من الأعمال على درب تأكيد الهوية وأصالة الإنسان الأمازيغي بما هو إنسان له مواصفات وأخلاقيات محددة، وانتصرت له فيها بعض المسرحيات باعتباره إنسانا ينحاز دوما للحق والعدل ويكره الظلم والإقصاء والتهميش ويرفض الذل والوضع المشين واللاإنساني، ذهبت مسرحيات أخرى في مسار رسم صورة قاتمة عن واقع الإنسان الأمازيغي بالمغرب، كما هو الأمر في مسرحية « باب القبو » لفرقة تيفاوين من الحسيمة، من تأليف العزيز الابراهيمي وإخراج كل من محمد بنسعيد وأحمد جويني.

وقد كانت تلك الإبداعات مهتمة أساسا بطريقة وجودها، واهتمت بالذات الأمازيغية في محاولة منها فرضها ضمن خارطة المسرح المغربي. وكان ممارسو هذا المسرح يبحثون عن النموذج أو النماذج التي يحققون بها خصوصية إبداعهم، سواء على مستوى الكتابة النصية أو على مستوى العروض فوق الخشبة. وإذا كانت بداية هذا المسرح بدايات بسيطة الطروحات، وتعتمد في بلورتها على خبرة الممارسين ذوي الأصول الأمازيغية عبر عملية نقلهم لنفس الآليات ونفس التجربة التي كانوا يشتغلون بها في المسرح

المغربي الناطق بالعربية او العامية المغربية مع محاولة « أمزغة » أو « تمزيغها » في بعض أعمالهم.

وسرعان ما طرقت أعمال هذه التجربة مواضيع الذات والحقيقة الذاتية والاغتراب الزماني والمكاني والوجودي والهوياتي باعتبارها مواضيع مسرحية ضمن أخرى سمحت بمقاربة وملامسة الذات الأمازيغية عن قرب بما هي كينونة يلفها وجودها الخاص. وكل ذلك في قوالب حداثية تعتمد الاتجاهات المسرحية المتطورة التي توظف الجسد والحركة الدينامية، وتسعى إلى إشراك المتفرج في عملية الإبداع باعتمادها طروحات فنية وجمالية وسينوغرافيا تماشي وتواكب الاتجاهات الطلائعية بنوع من التنافس بين الفرق الشابة الناشئة في العديد من المدن والجهات المغربية، في إطار محاولات لإثبات ذاتها في الساحة الفنية المغربية.

وحين نمعن النظر في هذه التطورات على مستوى الكتابيتين النصية والركحية، نجد أولا أن الأمر على مستوى الكتابة النصية يماثل النص المغربي الأمازيغي نظيره المغربي العربي بشكل عام، حيث يتنوع هو الآخر بين التأليف والاقتباس أو الإعداد عن نصوص عربية أو عالمية تراثية أو حداثية، ولا تزال الساحة الإبداعية على مستوى النصوص تنتظر ظهور كتاب مسرحيين أمازيغيين يصدرون عن رؤية أمازيغية وعن تصور أمازيغي خاص، فنحن نعتقد أن اللغة لوحدها ليست هي المعيار الأساس للنص المسرحي الأمازيغي. فالروح الأمازيغية الغائبة في العديد من النصوص هي التي يحتاجها المسرح الأمازيغي، وليس اللغة الملفوظة أو ترجمة نص ما إلى الملفوظ الأمازيغي.

وفي هذا الصدد لا بد من الاعتراف أن أهم الملاحظات المسجلة اليوم عن المسرح الأمازيغي هو سعيه الحثيث نحو تجاوز الفقر الذي كان يعرفه على مستوى النصوص الدرامية. ذلك أن العمر القصير لهذا المسرح لم يمنع من ظهور تباشير تراكم نصي وتكوين ريبرتوار كمي ونوعي له قيمته، خصوصا وأن تراكم النصوص في منظور البعض هو أساس الإبداع المسرحي برمته.

وهذا العطب سيكون له أثار قوية على بقية العملية الإنتاجية، لأن النصوص المبتدعة /المؤلفة على عجل لا يمكن إلا أن تكون مباشرة، وذات نبرة خطابية حين تتناول مواضيع اجتماعية أو سياسية من الواقع تارة، ومن التراث تارة أخرى. إن قلة

النصوص تجعل الدعوة الى الإكثار من الورشات التكوينية وتشجيع التداريب على التأليف أو على الاقتباس أمرا ملحا ليستقيم الإبداع المسرحي الأمازيغي المغربي.

وفي هذا الصدد أيضا ينبغي التأكيد على أن الإقتباس يعد مرحلة لها قيمتها في طريق تكوين المؤلفين والكتاب الدراميين، وفي تكوين ريبرتوار نصي كمي له قيمته النوعية. ولا بد من عذر المسرحيين الأمازيغ في هذا الجانب، لأن الخزانة المسرحية الأمازيغية لا تزال فقيرة، ولم تحقق تراكمها من التأليف، ولم تكون ذاتها وتغني منجزها، لذلك عولوا على الاقتباس. ولا غرابة إذن أن نجد في هذا المسرح نصوصا لأعلام كبار من قبيل شكسبير وموليير وبيكت وغوغول وغيرهم، بمسرحياتهم المعروفة مثل « في انتظار كودو » و« المفتش العام » و« عطيل » وغيرها. فهذا الانفتاح على المسرح العالمي جاء ليسد الخصاص، ويغلق فجوة الحاجة إلى النص الأمازيغي الأصيل.

ومع ذلك، ينبغي الاعتراف أن ظاهرة طغيان الاقتباس بدأت تتراجع منذ العقد الأول من الألفية الثالثة قياسا على ما كان عليه الأمر سابقا، وبدأت عملية التأليف تكثف نشاطها، علما أن إشكالية نشر النصوص الأمازيغية – كما هو أمر نشر النصوص المسرحية بعامة – ترتبط بتلكؤ دور النشر وعزوفها، لقلة مبيعاتها وبيان خسارتها، دون الإشارة الى أن العديد من الكتاب المسرحيين يعزفون هم أنفسهم عن طبع نصوصهم، وإخراجها في كتاب. ومع أن هذه الظاهرة كانت ولا تزال إحدى إشكالات المسرح المغربي عموما، إلا أنه مع المسرح الأمازيغي أكبر وأدعى إلى القلق، إذ لا بد من أن ينبري الكتاب والفنانون والمهتمون، ومعهم القطاع الوصي على طبع الكتابات المسرحية الأمازيغية، حتى لا يتكرر العيب والنقص الذي عاشته التجارب الأخرى بالمغرب، فنستفيق ذات يوم بلا تراكم وبلا ذاكرة، ذلك أن الاكتفاء بالإخراج وبالعروض، التي تعد عابرة وتموت بانتهاء زمنها، قد يضعف التطور النوعي للممارسة المسرحية.

أما على مستوى الكتابة الركحية، فتجب الإشارة الى أنه خلال العقد الأول من القرن الجديد ظهرت عروض استثنائية طرقت مجال التجديد والتحديث في المسرح الأمازيغي الحديث النشأة، بفضل تفاعل أعمالهم الدرامية مع الفنون المجاورة مثل فن الأداء art de performance لتسجل بذلك قفزة كبرى في مسيرة هذا المسرح في محاولته الخروج من التبعية للغرب أو للمسرح العربي، وتشكيل إضافة هامة للمسرح المغربي من أهم مياسمها تلك المصالحة الكبرى مع الجمهور. ويكفي أن تدليلا على ذلك

النماذج الكثيرة من المسرحيات الأخيرة التي سعي أصحابها جاهدين إلى مس وجدان المتلقي وجعله يتفاعل مع ما يشاهده، وذلك عندما وظفوا الأغاني الأمازيغية المشهورة والقصائد الشعرية المؤثرة، والرقص الشعبي الأمازيغي، فلعب كل ذلك دورا في حمل المشاعر الداخلية ولواعج الذوات في المزيد من ارتباط المسرح بجمهوره، لأن لغة الموسيقى والشعر المرافق لها يضاعف من عملية التأثير في الجمهور.

إن المتتبع للحركة المسرحية الأمازيغية يلحظ بقوة جيلا جديدا يمارس المسرح الطلائعي، يبذلون فيه جهودا مضنية للمزاوجة بين الجماليات والشعريات الغربية والخصوصية الشعرية للذات الأمازيغية. ونذكر منها – على سبيل التمثيل – طريقة الإخراج المتميزة لمسرحية « كرا / شيء » للمخرج رشيد أبيدار [1] التي يصعب تصنيفها في اتجاه مسرحي معين، لأنه عمل امتاح من عدة مرجعيات ومصادر مختلفة ومتباينة. وقد نذكر أيضا المخرج خالد بويشو صاحب مسرح تافوكت في مسرحياته « تيلاس / الظلمات » و« يات س يات / واحدة واحدة » و« أوسان صميدنين / الايام الباردة »، والمخرج كريم لفحل الشرقاوي صاحب فرقة نون في اخراجه لمسرحيته « تاماتارت » عن نص لفوزية بن دادا، والتي زاوج فيها بين التراجيديا والكوميديا، ومسرحيته « أركاز إزنزان تافوكت / الرجل الذي باع الشمس »، والمخرج فاروق أزنابط مع فرقة تفسوين بالحسيمة في مسرحيته « تاسريت ن وزور / عروس من حجر ». ويمكن أن نضيف الى هؤلاء مخرجين شباب سجلوا حضورا لافتا بتجريبهم الفني والجمالي الحداثي من مثل محمد بنعيسى وسعيد المرسي وعبد الواحد الزوكي [2] ومحمد آيت سي عدي وسعيد ضريف وبوبكر أوملي غيرهم كثيرون.

هكذا نلاحظ أن جيلا من الشباب استطاعوا تجاوز الصيغة الفلكلورية المبتذلة، والممارسة التبسيطية التي عرفتها الساحة المسرحية مع انطلاق المسرح الأمازيغي الحديث. وبالإضافة إلى من ذكرناهم هناك عبد الله أزوادوأبوعلي مبارك علي وفخر الدين العمراني... وقيمة أعمال هذه الاسماء ونظيراتها الطلائعية تؤكدها الجوائز والتنويهات التي تحصل عليها، كما هو الشأن في الدورة الأخيرة من المهرجان الوطني (دورة تطوان 2015) حيث نوهت اللجنة بالمجهودات التي تبذلها فرقة تفسوين للمسرح

1 حصل هذا العمل على جائزة الأمل في المهرجان الوطني للمسرح الاحترافي سنة 2009.

2 يمكن التأكيد على أن هذا الجيل سعى بقوة الى الانفلات من الشعرية الأرسطية بوحداتها الثلاث حين ابتغوا مزجها وتطعيمها بأدوات من البيئة الثقافية الأمازيغية المعتمدة على عادات وتقاليد هوياتية مغربية أمازيغية.

الأمازيغي لترسيخ الفعل المسرحي بمنطقة الريف عامة، ومدينة الحسيمة خاصة، ونوهت كذلك بممثلات مسرحية « ترينكا » بما أظهرن من كفاءات عالية في فن التشخيص، كما نوهت لجنة التحكيم بالأناقة الفنية لفرقة « إزمران للتراث الأمازيغي » في مسرحيتها « واحد جوج ثلاثة ».

لقد سارعت هذه الكوكبة من المبدعين الشباب إلى تبني لغات المسرح الجديدة، على رأسها لغة الجسد واللغة البصرية مع تقليص دور اللغة الملفوظة (الكلامية) من أجل منح لغة العين / السينوغرافيا (الاضاءة – الملابس – الديكور واللغات التكنولوجية الجديدة..) الأسبقية للتعبير عن دلالات شاعرية تساند وتعضد الشاعرية الكامنة في اللغة الأمازيغية الملفوظة، دون أن يعني هذا الكلام تعميما على كل التجارب، بل إن بعضا منها سقط في البهرجة وإثقال ديكور المسرحيات بركام من الإكسسوارات والجداريات دونما معنى، ولربما في تعارض مع التوجه الدرامي للعمل الذي يسنده.

أدركت تلك الكوكبة من المسرحيين الشباب قيمة توظيف جسد الممثل في بناء لغات مسرحية ناجحة، واستطاع بعضهم مواكبة التطورات التي يعرفها المسرح المعاصر حين استطاعوا تطويع جسد الممثل ليعبر عن انفعالات ومشاعر إنسانية سحيقة، وجعلوا من ذلك الجسد أداة لإنتاج علامات كثيفة الدلالة [1].

إلا أن كل هذه المحاولات التأصيلية والتحديثية التي يخوضها المسرح الأمازيغي بالمغرب لا تزال في حاجة إلى الدعم أو إلى المساندة، المساندة التي يجب أن يشترك فيها فضلا عن الوزارة الوصية والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كل المؤسسات العمومية والخاصة والمقاطعات والبلديات والجماعات الترابية ومجالس المدن، لانطلاقا من مبدإ الإيمان أن المسرح شأن جماعي، وفن جماهيري يستهدف كل الناس ولا يقوم إلا بهم. وليس حديثنا السابق عن دعم الكتاب ودعم التأليف إلا الحلقة الأولى من هذه العملية الكبيرة التي سطرت لها وزارة الثقافة دفاتر تحملات حاولت من خلالها الإلمام بكل مكونات العملية الإبداعية، والشروط الواجب توفرها في الفرقة وفي العمل، والمعايير التي تشتغل بها لجنة الفرز ولجنة الدعم لدراسة الملفات وترتيبها تم اختيار أجودها، والتي شملت في جزء هام منها المسرح الأمازيغي.

1 على العكس من ذلك ركب بعض المسرحيين الآخرين موجة تقليدية لهؤلاء الرواد في توظيف الجسد، فوظفوه كيفما اتفق، لتكون النتيجة أعمالاً مسرحية مليئة بالحركات الزائدة والتنقلات الكثيرة والمشوشة والعشوائية.

ويتبين من خلال قراءة أولية لدفاتر التحملات هذه، وبتكييفها مع خصوصية الإبداع المسرحي الأمازيغي أن هناك عدة إشكالات وثغرات، يمكن تجليها في النقط التالية :

تتعلق النقطة الأولى بالملف القانوني : وفي هذا الصدد لاحظنا أن العديد من الفرق المسرحية الأمازيغية لم تستفد من دعم الوزارة بسبب خلل في ملء الملف القانوني، مما يفوت عليها وعلى الجمهور أعمالا مسرحية لها قيمتها بهذا القدر أو ذاك. ولذلك لا بد من عقد دورات وورشات تكوين لفائدة أطر الفرق الأمازيغية فيما يخص الجوانب القانونية، لأن سلامة الملف القانوني بما يتضمنه من وثائق وتصورات والتزامات لا تزال تعترضها جملة من المعيقات بحكم انصراف هم القائمين على الفرق إلى الجوانب الإبداعية، وإهمالهم الجوانب الإدارية الخاصة بإنجاز الملفات. ولئن كان هذا الأمر ينصرف على جل الفرق المغربية (العربية والأمازيغية)، ويحتاج الى مجموعة الإنجازات الفاشلة وغير المقبولة لتكوين تجربة في المجال، فإن تكوين هؤلاء يعجل بعملية انصراف المبدعين لاشتغالهم الإبداعي. هذا إذا لم يكن من اللازم إضافة متخصصين مكلفين بالمهام الإدارية داخل كل فرقة، وتناط بهم العملية الإدارية منذ انطلاق المشروع الى نهايته، مرورا بكل العمليات المواكبة أثناء سيرورة العروض والدعاية له، وعقد شراكات لترويجه والتكفل بالجوانب التواصلية والإشهارية وتوثيق الأعمال، وأداء اجور المشتغلين وغير ذلك من العمليات اللازم توفرها لنجاح الإبداع المسرحي.

وتتعلق النقطة الثانية بخواء خزانة الوزارة وباقي المؤسسات المعنية من توصيات وقرارات وملاحظات اللجان التي تنشئها، سواء للدعم أو لغيره. فعلى امتداد ثمانية عشر عاما [1] على انطلاق عمليات الدعم وما تبعها من إضافات وتطورات ألحقت بالصيغة الأولى، لا تزال الرفوف خاوية من أرشيف اللجان، ولم تحقق تراكما وثائقيا وأرشيفا يطور عمل لجان الدعم الحالية والمقبلة، مما يصعب من وضع معايير – ولو بصيغة

1 انطلقت سياسة الدعم سنة 1998 بعدما أضحى المسرح المغربي على شفا حفرة من الهاوية، وتميز على الخصوص بالإبداعات الضحلة وتباعد الإنتاج في مسافات زمنية طويلة، تحولت معها الفضاءات المسرحية إلى فضاءات للتجمعات السياسية والأنشطة الاجتماعية والتربوية للمؤسسات التعليمية الخصوصية، ففتر الإنتاج الدرامي بالمغرب، وتقهقر مستواه، الأمر الذي تصاعدت خلاله الدعوة الى دعمه المادي والمعنوي من قبل المهنيين أنفسهم. والجدير بالتذكير هنا أن الغلاف المالي تطور من 5 مليون درهم سنة 2003 الى 15 مليون درهم، الى 55 مليون درهم، وتطمح الوزارة الى أن يصل الى مائة مليون درهم سنة 2017. ومع ذلك سيظل هذا المبلغ دون مستوى طموح المسرح المغربي والمسرحيين المغاربة.

أولوية – حول بعض المفاهيم التي تشتغل بها اللجان المختلفة، سواء منها المفاهيم البسيطة أو الجمالية. والتي يمكن للفرق المسرحية الأمازيغية الاستفادة منها والاقتداء بها، واتخاذها مراجع تعود إليها في إنجاز تصوراتها، لاسيما في مجالات محددة كـالتصور الإخراجي والتصور السينوغرافي.

إن من يطلع على ما تحمله الملفات المترشحة للدعوم يجد تباينا شاسعا في ما يتعلق بمضامين وثائقها، ويجد الفرق في ما يكتبه المخرجون حول « التصور الإخراجي » أو « التصور السينوغرافي » كبيرا وواسعا، لتطرح أسئلة من قبيل ما المقصود بالتصور الإخراجي ؟ وما الفرق بينه وبين التصور السينوغرافي ؟ وما معنى أن نقرأ في بعض الملفات سينوغرافيا وإخراج فلان بن فلان ؟ ألا يتعلق الأمر بمفارقة ما تكمن في اشتغال فرقة برؤوس عديدة، علما بأن المخرج المسرحي يعد الشخص المحوري الذي يبني العمل وينسق بين الجوقة المشاركة في إنجازه ؟ ومع أن مخرجي الأعمال المسرحية الأمازيغية متنوعون، منهم المحترفون ذوو ثقافة مسرحية عالية، ومنهم الهواة يغامرون في المجال ويسعون الى تحقيق ذواتهم وفرض رؤاهم، فإنهم كلهم يحتاجون إلى أسانيد واضحة في اشتغالاتهم « الورقية » التي تعد المدخل الرئيس للاستفادة من الدعوم المختلفة.

من الملاحظ أن بعض الملفات الأمازيغية المرشحة للدعوم تعجز عن إعطاء تصور واضح لمفهوم التصور الإخراجي الذي يعد من الوثائق الأساسية، فتتضمن في بعضها سطرا واحدا يشرح هذا التصور، في حين تتضمن أخرى فقرة أو أكثر، قد تطول وقد تقصر، يشرح فيها أصحابها مقترحاتهم. هذا على مستوى الشكل، أما المضمون فتتراوح بين التلخيص والشرح وذكر المرجعيات، مما يدل على أن الالتباس لا يزال قائما بين المخرجين أنفسهم، وبينهم وبين أعضاء اللجان الداعمة التي عجزت لحد الآن عن تحديد شبكة أو إطار يقرب الممارسين من المراد المقصود.

وهناك نقطة أخرى تتعلق بتركيبة اللجان الخاصة بانتقاء العروض أو التحكيم والفرز التي ظلت دوما تفتقر إلى متخصصين في بعض المجالات التقنية من مهندسين وتقنيين، وإلى فنانين يجيدون اللغة الأمازيغية وتعابيرها المختلفة، ويتم الاستعاضة عنهم ببعض المهتمين أو بعض المخرجين. وفي هذا إجحاف في حق بعض العروض الناجحة التي يمتلك أصحابها ثقافة مسرحية جديدة، وهذا ما يفترض معه وجود تنوع في

طاقم اللجنة درءا لكل إجحاف أو إقصاء ظالم، قد يكون مبينا على جهل اللغة المنطوقة فحسب.

وبالإضافة الى هذا العوز، تفتقر اللجان المذكورة أيضا إلى فصيل هام ومكون أساس في كل لجنة من اللجان المعنية، وهومكون النقد المسرحي، فغالبية أعضاء اللجان إداريون أو فنانون ممارسون، بينما قد يحضر إلى جانبهم ناقد واحد أو قد لا يحضر... والمفارقة هنا أن عمل اللجان ليس إداريا، فهذا أمر يمكن أن يطلع به أناس حتى من خارج مجال المسرح، وإنما عملها اقتراح المعايير الموضوعية وتحديد الأهداف الأساسية، والوقوف على مدى تمسرح الأعمال والبحث عما يجعل من هذا العمل أو ذاك مندرجا في خانة الفن المسرحي، وهنا الناقد هو من يستطيع إنجاز هذا العمل. ومن هنا يجب على الأعمال المسرحية أن تحتكم إلى النقد والنقاد، وعلى لجان الفرز والتحكيم أن تشتغل بالنقاد لتمييز الجيد من الرديء. لاسيما في ما يتعلق بالمسرح الأمازيغي الذي يحتاج أكثر من سواه إلى من يعرف لغته، ويدرك تاريخه وتطوره، ويفهم موقعه في مسار الثقافة الأمازيغية ككل، ويستوعب ما يقترحه من عناصر ومقومات مختلفة، لنه بذلك يكون قادرا على دراسة النصوص من حيث مظاهرها الدراماتورجية، مع البحث في اللغة النصية وشروطها الدرامية، تم ثانيا دراسة الملفات من الناحية الفنية بما في ذلك التصور الإخراجي والتصور السينوغرافي، ونماذج الديكور والملابس، والإكسسوارات وغير ذلك من مستلزمات الإنجاز الركحي.

إن المسرح الأمازيغي بالمغرب، ليس محتاجا فقط إلى الحصول على دعوم مالية مهمة، وإنما أيضا إلى دعم استراتيجي عام يشمل تطوير تجربتها في التعامل مع المرافق والمؤسسات واللجان المختلفة، وإلى تسهيل وتعزيز اشتغالاتها المختلفة لأجل أن تصل إلى مستوى الجودة في مستويات عملها القبلي إداريا وفنيا.

قراءة في مسرحية " بيريكولا "
لأمين ناسور [1]

كنا قد أكدنا في مداخلة سابقة بأن المسرح الأمازيغي بالمغرب يحث الخطى نحو أفق مغاير للممارسة المسرحية المغربية، وأنه يستفيد من التعثرات التي وقفت ذات مرة أمام الممارسة الهاوية المغربية نحو انطلاقتها وانعطافاتها. ونريد في هذا الجانب التأكيد على تلك المعطيات والأفكار من خلال قراءة عرض مسرحية « بيريكول » (لفظة إسبانية تعني الفيلم أو الشريط)، التي قدمتها فرقة تفسوين للمسرح الأمازيغي، والتي شكلت عملا إبداعيا له قيمته وقدرته على الانخراط في النسيج الإبداعي المغربي، بما ناله من الحظوة والجوائز التي جعلته في مصاف المسرحيات الناجحة خلال الموسم المسرحي الماضي، إلى جانب العروض الناجحة الناطقة بالعربية.

يتعلق الأمر هنا بمسرحية « بيريكولا » التي نريد في هذه القراءة أن نتتبع كيفية تخلق العملية الإبداعية التي منحت عرضا نال إعجاب المتتبعين للشأن المسرحي عبر عروضها في العديد من المدن المغربية [2].

ولعل أهم ميزات هذا العمل أنه لم يقتصر في عملية تخلقه على الناطقين باللغة الأمازيغية، إذ شارك فيه فنانون مغاربة غير ناطقين باللغة الأمازيغية، وهو ما يؤكد مرة بأن اللغة الملفوظة لا تشكل عائقا في المسرح، لأنها لا تعدو أن تكون لغة واحدة ضمن لغات أخرى كثيرة تتضافر من أجل منح الفرجة الأمازيغية خصوصياتها وفرادتها. ومن

1 تعتمد هذه الورقة على العرض التي تم تقديمه من قبل جمعية تفسوين للمسرح الأمازيغي بمدينة خنيفرة بتاريخ 30 يوليوز 2016، في اطار مهرجان الأرز للمسرح في دورته الرابعة..

2 تتبعنا عروض هذه المسرحية في كل من مدينة الدار البيضاء والرباط واخنيفرة وتطوان، وفي طنجة بمسرح محمد حداد في إطار الدورة العاشرة لمهرجان طنجة الدولي للمسرح الجامعي.

بين هؤلاء الفنانين المخرج الشاب أمين ناسور، الذي سعى إلى إعادة إنتاج نص سعيد أبرنوص « بيريكولا » بشكل مخالف، يعتمد رؤية بلاغية جديدة لأحداث النص وحكايات شخصياته المؤتلفة التطلعات والأحلام، والمختلفة المصائر والمسارات. صحيح أن أمين ناسور لم يقدم غير قراءة ضمن قراءات أخرى محتملة وممكنة، غير أنه أنجز عملا تمت الإشادة به في غير ما مرة بموجب اجتهاداته الإخراجية واجتهادات الطاقم الفني والتقني الذي اشتغل إلى جانبه، وهو بذلك يمثل حلقة إضافية وقيمة مضافة للعمليات الجارية لبناء الفعل المسرحي الأمازيغي مشاركا بذلك عمل كوكبة من العاملين في تحقيق تراكم كمي ونوعي في هذا المسرح. وهنا يأتي انخراط أمين ناسور ومشاركته في هذه الدفعات القوية التي يحتاجها المسرح المغربي الناطق بالأمازيغية، ليس بتشجيعه وحسب، ولكن بزرع الثقة في المشتغلين فيه، ودفعهم إلى الرقي به والتنويع في شعرياته أيضا.

الحكاية في « بيريكولا » تستعرض ثلاث روايات لثلاث شخصيات التقت صدفة داخل حاوية للنقل الدولي للبضائع، ثلاثة مهاجرين من المغرب متوجهين جهة الشمال حالمين بألمانيا أو الدانمارك أو أي دولة أروبية، وتستعرض قصصا حزينة وعميقة وطافحة بمشاعر الألم عبر تفاصيل صغيرة لعيش موجع. هي حكاية ذات وجهين : تحكي الأولى لحظة العيش بالحاوية، باعتبارها لحظة تنقل وهجرة وهروب نحو أفق آخر، وتحكي الثانية عبر روايات تستحضرها الذاكرة بواسطة الفلاش باك، تحكي أسباب تلك الهجرة وأسباب امتطاء الحاوية من قبل الشخصيات الثالثة (طافا، وربيعة، وموح)، وهم ثلاثة أوجه لعملة واحدة، وتتلون تلك الأسباب بين الفقر والعطالة والاستغلال لتشكل المسرحية هجرة نحو المشاعر الإنسانية، نحو الحب والحنين والاحتضان والاعتراف بإنسانية الإنسان ضدا على الفقد والحزن وأثقال الزمان والاستغلال والاحتكار والأوضاع المتردية. هي إذن بالوجهين عملية هروب من ظلمة وطن تضيق فيه الحياة وتشتد حول رقاب أبنائه، في رحلة تمتد على مدى أربعة أيام بأربعة مشاهد دافعت الروايات فيهاعن حقوق الطلاب وحقوق المرأة وحقوق المستضعفين والفلاحين والعمال، مجسدة بذلك قلق جيل بأكمله، ومعبرة عن حياة حافلة بالأزمات والانهيارات، مشكلة بذلك ماساة متعددة الوجوه، تعطي صورة لأزمة مجتمعية.

ولا تكمن قيمة المسرحية في أهمية الموضوع، ولا في أهمية الحضور الدرامي، ولا في أهمية تجسيده فوق الخشبة، ولا في أهمية تقديمه باللغة الأمازيغية، فكل هذه

الأمور لها قيمتها في « بيريكولا » وفي الزمن المغربي الحاضر هنا والآن، وإنما تكمن في طريقة بناء العمل، وطريقة صوغ حيوات تختلف وتأتلف وتتقاطع. لم يشأ مخرج العمل الشاب أن يعرض ماضي هؤلاء الثلاثة عرضا واقعيا بقدر ما اكتفى بتقديم مشاهد متراكبة من صور وحركات وقدرة على الانتقال السريع في الزمن والمكان لتجسيد المعالم الأساس في حياة كل واحد من الشخصيات/الأبطال. ولم يرغب المخرج أن يؤرخ لحيواتهم، ولم يرد أن يبقى أمينا في تصويرها كما هي عليه في الواقع، بل لجأ إلى عرض مشاعرهم وأحاسيسهم بين لحظتين فارقتين هما الحاضر والماضي عبر مشاهد مختلفة، ولكن متكاملة لصورة واحدة ذات أبعاد وعناصر ووحدات وألوان متمايزة، تتآلف لتقدم واقعا يدوس مثل تلك النماذج البشرية.

وإذا كان العمل المسرحي يتولد من نماذج بشرية، أو بشكل عام من الشخصيات التي تطلع بدور تشييد العمل حين تفعل بحركاتها وأقوالها وتصرفاتها، فالشغل الأساس للمبدع المسرحي – إلى جانب مهامه الأخرى – هو خلق وبناء تلك الشخصيات وتتبع تطورها. ويلحظ المتتبع لـ « بيريكولا » اهتمام المخرج بالشخصية المسرحية في فرديتها أولا، وفي إشراكها وتشاركها ضمن فريق الخشبة، إلى درجة يعتقد معها المتفرج أن الممثلين الهواة الذين شاركوا ولعبوا أدوار طافا وموح وربيعة (سليم بوعثمان وكريم بوعزة وشيماء العلاوي) أنهم محترفون متميزون. فقد وجد فيهم مخرج محترف استضمارا تلقائيا في تبني الطبيعة الدرامية والفنية للشخصيات التي أراد إظهارها لجمهوره، ولقد جعل كل شخصية تلبس أكثر من لبوس، تحضر وتختفي، تحكي حكايتها داخل الحاوية وتحكي حكايتها المقترنة بالبنية الاجتماعية التي جاءت منها، وتشارك في حكي حكايات الآخرين في لحظات زمانية ماضية وحاضرة. وقد أبلى الممثلون في ذلك بلاء قويا، وعبرت أدوارهم عن امتلاكهم لناصية التمثيل بموجب قدراتهم الصوتية والجسدية وملامحهم وإمكاناتهم المختلفة والمتنوعة، التي فرضوا بها وجودهم كذوات وآلات ساهمت كثيرا في إنجاح العمل.

في هذا العمل لم يتم التركيز على طباع الشخصيات وخصائصها، وإنما ظل الاهتمام فيه منصبا أكثر على العلاقات التي تقيمها مع بعضها، ومع ذواتها المنشطرة بين الماضي والآتي، مع التركيز على تناقضات مواقفها وفكرها، وليس على تناقضات الشخصيات في ذاتها. ولأن المخرج ضيق من مساحات لعبها فوق الخشبة، سواء داخل

الحاوية أو خارجها، فإن ذلك شكل سبيلا لوحدة اللقطات الفيليمة باعتبارها الوسيلة التي توسل بها كل من المخرج والسينوغراف الكبير (طارق الربح) في إخراج العمل. غير أن الأسلوب الدرامي ظل يشد العمل إلى المسرح، ولم يستطع الافلات من قبضته، رغم ما وفر له المخرج من آليات سينمائية أوتلفزية لعبت فيه الحكاية الأمازيغية دورا أكثر مسرحية، لينفلت من السينمائية وإواليات اشتغالها.

في هذه الـ « بيريكولا »/الفيلم لا تخطئ العين إصرار الممثلين على عرض الأفعال والمواقف والملامح الخارجية، من أجل كشف عوالم ذواتهم الداخلية وانفعالاتهم الروحية. وأكثر من ذلك، كانت بعض تصرفاتهم تكشف مبررات أفعالهم وأقوالهم أمام الجمهور، ويعود ذلك – فيما نعتقد – إلى أن المخرج أمين ناسور سعى جاهدا إلى الاهتمام أكثر بالخط الداخلي لكل شخصية من شخصيات الخشبة، بما فيها المغني والموسيقي (لعب الدور إلياس المتوكل) الذي عد واحدا من مؤثثات الخشبة، فضلا عن وظيفته الأساسية والمتجلية في المواكبة الموسيقية للعمل. لقد كانت هذه الشخصية الأخيرة مرتاحة في أداء مهمتها الأولى، غير أن تحركاتها وانفعالاتها مع حكايات باقي الشخصيات وإزاء ما يحدث لهم، تتبنى عواطفهم ومشاعرهم. ولعل أقوى تلك اللحظات انصهار آهات الموسيقى وعزف آلة القيثارة مع آهات ربيعة وهي تحكي حكاية معاناتها، ليكون المتلقي في تلك اللحظة أمام سمفونية ترقص خلالها كل الشخصيات على إيقاعات موسيقى تراجيدية تجعل أجسادها تتمايل بصنوف من الأوجاع والآلام، ودروب من الاستغلال البشع للإنسان وهو هارب من وطنه.

لم يفت مخرج المسرحية، وهو يبني شخصيات المسرحية، أن يركز على ملامحها الدقيقة، ويدقق في وجوهها باعتبارها مداخل للمشاعر التي تعتمل في دواخلها، خصوصا وأن تلك المشاعر كانت بادية بشكل واضح في الحركات والإيماءات، وفي صياحات الاحتجاج، وفي لغة الجسد بشكل عام. لقد كانت وجوه الممثلين عارية ودون أقنعة، إذ لم يستطع الماكياج إخفاء معالم وتقاسيم تلك الوجوه، ليس لأنه خفيف، بل لأن رغبة مبدعي العمل كانت ترمي الحفاظ على حقيقة وجود تلك الشخصيات، فتم التركيز على وجوهها بالإضاءة التي عدت كاشفة عن حقيقة الملامح، وبالتالي عن حقيقة العواطف والمشاعر. ولأنه في المسرح تبدو الوجوه دوما بعيدة، فقد عمد السينوغراف إلى صنع إطارات تبئر تلك الوجوه بالطريقة المتداولة في المجال السينمائي، حين تضع تلك الشخصيات

رؤوسها داخل تلك الإطارات وتسلط على وجوهها مصابيح وكشافات تنير فقط نصف الوجه، وليس الوجه كله، رغبة منه في توكيد دلالة التواجد داخل « الحاوية » التي تقل مهاجرين مختبئين يشاهدهم المتفرج بقدر ما تسمح به الإنارة المتسربة إلى داخل الحاوية. بل، ربما قصد من وراء إظهار نصف الوجه أننا إزاء كائنات بشرية غير مكتملة الوجود، في مجتمع يهضم حقوقها ولا يعترف بكينونتها كاملة.

التقطيع الفيلمي

نعتقد أن هناك تواطأ مقصودا بين المخرج والسينوغراف في التعويل على التقطيع الفيلمي كوسيلة لنسج خيوط « بيريكولا » / الفيلم، وتركيب صور شريط هروب تلك الشخوص وهجرتها نحو أوروبا. والمسرحية نفسها استمدت اسمها من هذا المعطى الفيلمي الذي ركز عليه المخرج، والذي وظف فيه تقنيات اللقطة بأنواعها الكبيرة والضيقة والمكثفة [1].

وتبدو آثار فيليمة مسرحية « بيريكولا » في العديد من المظاهر، بدءا بالعنوان نفسه الذي يعد تكثيفا للنص، مرورا بالمقاطع التي انزاح بها جهة السينما بالتقطيع المشهدي الفيلمي، وصولا إلى لجوء الممثلين إلى إتمام الحوارات بينهم بتحريك الشفاه دون إصدار أي صوت تمثيلا لصورة الصوت حين يغيب عن الشاشة. وفي أحيان أخرى تتم الحوارات بين الممثلين بالإشارات، وكأن الصوت انقطع فجأة عن الشاشة، لتظل الصور تتوالى مشكلة نصوصا صامتة، لعبت خلالها الحركات الراقصة بالأكتاف والقفز فواصل بين المقاطع وبين المشاهد المسرحية. ومع أن الحوار شكل دوما الأداة الأساس لإيصال الحكاية المحكية باللغة الأمازيغية، إلا أنه هنا تم تقييده إلى أقصى حد، على أساس أن الصورة أبلغ تعبيرا وأكثر اقتصادا من الكلمات وعلى الرغم من توسل أمين ناسور بالتقنية الفيليمة، إلا أن الخطاب الفني والجمالي للعمل ظل محافظا على طابعه المسرحي، بموجب دوره ورسالته في نقل التجربة الإنسانية وخصوصيتها وسحرها الخاص بواسطة اللقاء الحي والمباشر، ومن خلال التفاعل الخلاق بين الممثل والمتلقي، وليس من خلال خيال أو صورة أو شريط.

1 في الأولى يتم التركيز على الجسد بكامله، وفي الكثيفة أو الضيقة يتم التركيز على عضو واحد، كما الشأن هنا في التركيز على الوجه. للتوسع في أنواع اللقطات يمكن الرجوع إلى كرم شلبي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، القاهرة، دون طبعة وتاريخ، ص 68.

ومع ذلك كله، ينبغي الاعتراف أن لغة الشاشة التي وظفتها بيريكولا لا تبعد كثيرا عن لغة الشعر الكامنة في طبيعة اللغة الأمازيغية نفسها، والمتسمة بالاقتصاد والكثافة والتلميح، وفي تعبيرها من جهة أخرى عن وضع إنساني كئيب، تمتزج فيه المشاعر باللعب والانفعال الحركي وبالغناء والرقص والموسيقى، ومن خلال الحوار والسرد الذاتي. ولعل التوسل بهذا المنحى الجمالي يعد نوعا من التوليف بين أنماط إبداعية تسعى لتحقيق مصالحة الإبداع مع ذاته بمختلف تجلياته.

الموسيــقى

من بين تلك اللغات الموظفة في المسرحية حضرت اللغة الموسيقية المتوسلة بالدف حينا، وبالقيثارة في جل الأحيان، والتي أسندت مهامها للعازف والموسيقى والمؤدي الشاب « إلياس المتوكل ». وليس توظيفه للقيثارة الكهربائية واختيارها عشوائيا، بل لأنها الآلة الموسيقية التي تسمح بمصاحبة الإبداع بيسر، فضلا عن كونها آلة خفيفة يمكن تنقيلها والتنقل بها بسهولة. وقد ساهم تحكم العازف في تقنيات اشتغالها في جعل ذبذبات الأوتار تتواشج مع الملفوظ السردي للشخصيات ويواكب دلالاته، لذلك كله، أسند إليه مخرج العمل الموسيقى ليتكفل بالإبداع الموسيقي وبتأليف النصوص المغناة، وباختيار أغان قديمة، مثلما هو الأمر مع أغنية « آجورة أخرى في الجدار » /Another brick in the wall للفرقة المشهورة « العصافير الوردية Pink Flowd »، والتي تتغنى في لازمتها برفض نوع التربية المفروضة من قبل أنظمة متسلطة، وبرفض نوع المراقبة التي تمارسها المدرسة بقوانينها الصارمة على الأجيال اللاحقة، ولتدجين الأساتذة لتلامذتهم، إنها أغنية ثورية على عوالم التسلط والتجبر والتدجين والاستغلال، وهي أغنية تعود للعقد الثمانيني 1980، ولكنها تحضر في بيربيكولا لارتباطها بروح النص وبدرامية العمل. ونحن نعتقد أن المخرج ترك حرية واسعة للموسيقي في اختيار النصوص الموسيقية والغنائية، بل إنه بدل أن يحشره في الكواليس أو في الخلفية كما هو الشأن في الغالب من المسرحيات، نجده يشركه إلى جانب الممثلين الآخرين جاعلا منه هو الآخر شخصية مسرحية. صحيح أنه لم يتدخل في الحوار غير مرات محدودة، إلا أن تفاعله مع الآخرين سمح له بإيجاد إيقاع حياتهم المفترضة، فوزاد ذلك من حيوية العرض. ومع أن استعمال الموسيقى في المسرح الأمازيغي أضحت ظاهرة مألوفة،

اتكأ فيها جل المخرجين على توظيف أحواش والرقص التقليدي والغناء الأمازيغي المنتسب للجهات الثلاث واللهجات الثلاث، إلا أن في بيريكولا حضرت موسيقى عالمية إلى جانب أصناف من الأغاني تعبر جميعها عن مشاعر إنسانية كونية. ومما زاد من جماليتها أداؤها باللغة الأمازيغية، ومن فاعليتها الأداء اللعبي للممثلين. ومع أن تواجد الموسيقي فوق الخشبة إلى جانب الممثلين يعد أمرا شائعا في المسرح الغربي، إذ يوضع في ركن من أركان الخشبة يعزف على آلته، إلا أن الأمر في المسرح الأمازيغي لا يزال في حاجة إلى ترسيخ وتوسيع. وكأني بمخرج العمل أراد أن يضمن عمله صنوفا من الفنون، على رأسها الموسيقى التي لا تزال تعد في مسرحنا المغربي حلقة مغيبة بشكل مباشر، والتي يتم استحضارها – في الغالب من المسرحيات – بواسطة الأقراص المدمجة أو البلاي أوف، أو ترديد مقاطع موسيقية وغنائية من خارج العمل.

لقد واكبت الموسيقى المسرحية منذ بداية العرض إلى نهايته، وأضحت جزءا لا يتجزأ من شرائط حكاية الشخصيات، بقدرتها على مواكبة عواطف الشخصيات وحالاتها النفسية، إن لم نقل بقدرتها على الكشف عن تلك العواطف حين تتوسل بسلالم موسيقية حادة مؤكدة بواسطتها الإحساس بالدهشة والانتقال عبر تموجات الصراع الدرامي وتناميه. إلا أن إصرار المخرج على جعل الموسيقى مكونا مندمجا في سيرورة العمل، فإن انتظار الممثلين إنهاء العازف لمقطوعته، أو انتظاره هو إكمال الحوارات ليستأنف العزف، شكلت لحظات مخلة بتواشج الموسيقى وانخراط الممثلين في التناغم والانسجام ، وشكلت قطائع في إيقاع العمل في شموليته، في بعض الأحايين.

السينوغرافيـــــا

لا يمكن إلا الإشادة بتوزع مهام العملية الإبداعية بين المتخصصين. ففضلا عن العازف والموسيقي إلياس المتوكل الذي أبدع أداء مهامه، نجد اعتماد المخرج على طارق الربح كواحد من الجيل الجديد المتخصص في السينوغرافيا، والذي شكلت اقتراحاته قيمة مضافة في « بيريكولا »، ومنحت العمل توهجه وعمقه الدلالي، سواء في بتوظيف جنبات الخشبة أو بمؤثثاتها وإنارتها.

لقد حفلت الخشبة بأشياء مسرحية تخدم الفكرة الأساس في النص الدرامي، وتواكب تنامي مشاهده. فمنذ البداية تسجل الحاوية احتضانها لصناديق تنم عن

احتوائها لأشياء « قابلة للكسر » معلومة بلفظة Fragile، وإلى جانبها أدوات سينمائية، مثل كرسي المخرج وبوق إعلان التصوير أو إنهائه و« لوحة الفيلم » / Ardoise de film واللوحة التي تسبق تصوير المشاهد « statuette »، والتي يسجل عليها رقم المشهد وتاريخه ورقم الكاميرا وغير ذلك من المعلومات التي سيحتاجها المخرج لتركيب المشاهد، وآلات التحكم عن بعد /télécommandes، وأيضا أدوات موسيقية متنوعة : دف وقيثارتان، إحداهما كهربائية، وميكروفونات وغيرها... وبعض هذه الأشياء معلق على جدران الحاوية، وبعضها الآخر موزع فوق الركح، يتم تنقيله من قبل الممثلين لأجل توظيفه، سواء لتأثيث الخشبة أو للتقنع وتبديل المواقف، كما هو الأمر مع النظارات التي أخفت معالم وجوه الشخصيات وملامحها كي ينسحب الوضع على كل إنسان دونما ملامح محددة، فضلا عن المربعات الخشبية التي تم استعمالها استعمالات متعددة.

لقد اجتهدت سينوغرافيا « بيريكولا » في تحويل العلامات اللغوية خصوصا الإرشادات المسرحية إلى علامات سمعية وبصرية، لعبت فيها الإضاءة دورا حاسما في تحديد أزمنة الأحداث بتوظيف اللونين الأبيض والأسود، وفي تعضيد الدلالة بتركيز النور على إكسسوارات بعينها أو على وجه المتحدث، والتي تصيب الشخصية بالتوتر والعصبية، حين تنطلق حزم الأشعة الضوئية من خارج الحاوية إلى داخلها لتصيب وجوه طافا وموح وربيعة. لقد ظلت جدلية الإظلام والإضاءة تتحكم في البؤر الضوئية الدرامية مغلبة في ذلك قتامة الحاوية الملونة بلون الكآبة والحزن.

وعموما، يمكن القول أن طارق الربح استطاع أن يدقق في المقاييس وفي هندسة الأشياء بعيدا عن العفوية والتلقائية. فكل الأشياء مدروسة، تستبطن إيقاعها اللوني والشكلي. ويعود الفضل في ذلك إلى تكوين هذا الشاب وخبرته الفنية في موضعة الشخوص والأشياء بشكل فني، وفي مواضع توحي بالتكامل التركيبي بين مفردات كل لوحة درامية، والتي التي جعلت من المسرحية مجموعة لقطات تمت الاستعانة خلالها بالإطارات المربعة الشكل جاعلة لكل واحدة من شخصيات النص إطارا (المقصود هنا le cadre، وليس le plan، خوفا من لبس المصطلح) خاصا بها، عبره تبدي رؤيتها للعالم، وعبره أيضا يقرأ المتفرج تلك الرؤية ويتعرف على مصائرصاحبها.

الرؤية الإخراجيـــة

وحول العملية الإخراجية لأمين ناسور، يمكن الادعاء أننا أمام ممثل لجيل جديد من المخرجين المغاربة الذين تتميز أعمالهم بالاعتماد على الفنون التشكيلية في بنائها، وفي وظائفها وعلاقاتها بالفضاء المسرحي وفق ما تمليه أحداث كل نص درامي ودلالاته، ووفق ما يمليه التوجه الفني الذي يتبناه كل واحد منهم. وفي « بيريكولا » ندعي جازمين أن المخرج الشاب حافظ على شعرية النص الأمازيغي، وعلى بلاغة حواراته الأدبية الحاملة لقيم اجتماعية وفلسفية جعلت المتلقي أمام نص إخراجي له اجتهاداته، تمثلت على الخصوص في طريقة إدارة الممثلين التي أوحت في لحظات كثيرة خلال العرض أننا أمام انضباط كامل لتحركاتهم، وفق هندسة تسير في الكثير من ألأحيان بشكل أفقي راسمة أشكالا مربعة من خلال خطواتهم فوق الخشبة، ومن خلال حوارات الممثلين الذين كانوا لا ينظرون إلى بعضهم أثناء تبادل الحوارات فيما بينهم، لأن عيونهم تكون شاخصة إلى الجمهور، وكأنهم ينفون بعضهم بعضا، أو كأنهم يخاطبون الجمهور، ما دامت القضية تعنيهم بالأساس.

لقد تميز الإخراج في هذا العمل بالكتابة المشهدية، التي أعادت صياغة النص الدرامي وفق مقتضيات إخراجية تتبنى طروحات بيرتولد بريشت الملحمية. لقد كان المتلقي في هذا العرض أمام ترجمة دراماتورجية لنص اختمرت قضاياه في ذهن المخرج وفي فكره، فاتكأ على الأسلوب البريشتي وتمثله في رؤيته الإخراجية، وعلى طبيعة وعيه الخاص وتوجهاته الفكرية ؛ من ثمة راح يحول علامات النص الدرامي إلى علامات زمانية ومكانية تنصهر في بوتقتها ركام من المؤثثات والمؤثرات، قبل أن يعمد إلى ترتيبها وتقديمها في تناغم وتوزان استهدف من ورائهما تأويل دلالاتها لتقديم فرجة متفردة من منظوره الشخصي.

ويظهر تأثير بريشت في العمل بشكل جلي وواضح لما سعى المخرج إلى ايقاظ المشاهدين وتحريك حواسهم لفهم مصائر الناس والأقدار التي تمس حياتهم في مجتمعاتهم، من أجل أن يتحركوا إزاء بؤسهم وآلامهم بعد تنوير الطريق أمامهم. وتبني ناسور هذه الطريق لعلمه أن ذلك هو ما خلق الخلود لبريشت، فحذا حذوه، وتبنى فكره ونهجه.

لقد رفض أمين ناسور - كما بريشت - خداع الممثل للمتلقي، فحضرت كل الشخصيات فوق الخشبة، ولعبت أدوارها أمام المتفرجين بنفس اللباس ونفس الملامح، وحكت حكاياتها دونما دمج أو ايهام، فقدم العمل بذلك مادة عادية هي مسألة « الحريـگ » نحو أوروبا، وهي موضوعة تناولتها كل الأصناف الأدبية المغربية، واستهلكت إنتاجا وكتابة. غير الأمر هنا يتعلق بتقديم مادة عادية بطريقة غير عادية، فالوقائع والأحداث وحكايات الشخصيات من الأمور المألوفة، عاشتها الشخصيات وانقضت، ويدرك الجمهور ذلك، أو عليه أن يدرك ذلك، خصوصا وأن المبدأ الرئيسي في مسرح بريشت هو التزام الفن والموقف الطبقي من الواقع وتغييره ثوريا على قاعدة وعي الفنان لعلاقته بهذا الواقع [1].

لم يقدم المخرج النص الدرامي « بيريكولا » كما تسلمه من مؤلفه (سعيد أبرنوص)، لأنه وجد فيه بعضا من البياضات التي سمحت له بإعادة بنائه من جديد، وتركيبه تركيبا جديدا وفق تقسيمات مغايرة تجازوت سلطة النص، وانحازت جهة المونتاج والتركيب السينمائي. وهذه التقنية ليست جديدة تماما، فقد عمد بريشت نفسه إليها في العديد من أعماله، وسعى خلالها إلى أن يظل المسرح مسرحا رغم توظيفه لتقنيات السينما التي افتتن بها، وتذهب تمارا سورينا إلى أن نصوص بريشت وعروضه المسرحية تواجه غالبا استخدامه لمبدإ المونتاج [2]، وخوفا من أن يطغى الجانب السينمائي على المسرح، ويجنح به إلى جهات تسيء للعملية المسرحية نجده أي بريشت يلح على أن يبقى المسرح مسرحا، ليس بإقصاء تقنيات الفيلم من المسرح، ولكن عن طريق استخدامه بطريقة مسرحية [3]، وتلخص هذه الرؤية البريشتية افتتانه بالسينما والمونتاج وآلياتهما في بناء مسرحياته. وعلى نفس الطريق سار أمين ناسور، ذلك أن لجوءه إلى عوالم السينما لم يزغ بأسلوبه بعيدا عن الفن المسرحي. كما أنه لم يبتعد عن منظور بريشت حين قدم شخصيات تملك القدرة على الفعل في المجتمع، وقادرة على الاعتراض على ظروفها المعيشية وعلى ظروفها، ومتحكمة في مصائرها حين عولت على نفسها في تغيير معالم حياتها على الرغم من وسيلته غير السليمة والمتجلية في الهروب عبر حاوية تجارية.

1 تماراسورينا، ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، دمشق، 1994 ، ص 27.

2 نفسه، ص 146.

3 نفسه، ص 147.

الجمهـــــــور

تقف وراء تبني أمين ناسور للنهج البريشتي رغبته في تجاوز المشاركة الانفعالية للجمهور ودفعه إلى المناقشة الواعية لما يشاهده على الخشبة، وقد لون في محاولات إيقاظ الجمهور، حين سعى إلى خرق العلاقة التشكيلية بين الركح والقاعة، سواء بتوسله باللغة الفيلمية أو بتلك الحيل التي لجأ إليها لرتق الهوة بينهما، لاسيما حين وقف المؤلف أمام الجمهور ليطلب من المتلفرجين / الجمهور التدخل لفك الارتباط بينه وبين المخرج حول نهاية المسرحية، وهي اللعبة التي راح ضحيتها عدد من المتفرجين في المسارح التي عرضت فيها. إن توقيف المسرحية وصعود المؤلف الذي ظل غائبا وخفيا على الجمهور إلى الخشبة، ليلتمس من الجمهور إيجاد نهاية للمسرحية، مدعيا اختلافه مع المخرج، هو ادعاء يرمي المخرج من ورائه إظهار المؤلف للجمهور أولا، وجعله مشاركا متيقظا في أجزاء من المسرحية ثانيا، تماما كما حصل حين نزل الممثلون الثلاثة إلى الصالة مستمرين في تمثيلهم وحكي حكاياتهم والرقص مع بعض المتفرجين.

خاتمـــــة

حاول المخرج أمين ناسورأن يجعل كاميرته تركز الاهتمام كثيرا على مناظر قريبة، سالكا في ذلك مسلك المخرجين السينمائيين الذين لا يحكون في أفلامهم إلا بعض المشاهد من قصة ما. وبالرغم من أن المنطق الحواري للمسرحيات يقتضي تقديم كمية حوارية كافية تمكن المتلقي من متابعة الحوار وفهمه، فإنه تحكم جيدا في كم وحجم ما يرغب تمريره للجمهور، بل إن ذلك هو ما جعله يتبنى النهج الفيلمي بصوره ولقطاته. كما أن رغبته في إظهار عناصر دون أخرى، والتركيز على أجزاء معينة من أجساد الممثلين يريد من ورائها تحويل عين المتلقي إلى حقل رؤية ضيقة، جعل تفاصيل محددة تتابع، ويتم تبئيرها بالإضاءة أو بالإطار الخشبي أو بالموسيقى. إلى جانب ذلك، راهن على بلاغة التجديد والتغيير في حركات الممثلين وتموضعاتهم وتناغمها مع الأشياء المسرحية، وعلى سبل توظيف الشخصيات لتلك الأشياء.

لقد أبدعت المسرحية وفق مشروع ورؤية حداثيتين، مما منحها حيويتها وجدنها، سواء بقدرتها الاقناعية، أو بتأثيرها في الجمهور، أو بالمتعة التي تحققت معها، حين نوعت وعددت من صورها الجمالية. وكأننا بمخرجها يعزف لحنا دراميا، بأضوائه

وأنغامه وأصواته ومقاماته، وبلعبه بإحساس الفنان المرهف. صحيح أنه لم يكن وحيدا في إنجازه ذاك، وأن الأمر يعود إلى الطاقم الفني والتقني الذي اشتغل معه وإلى جانبه، غير أن إدارته كانت كريمة في منح كل المشاركين في العمل هوامش إبداعية، جعلت منه عملا متكاملا حظي برضى جمهور واسع وعريض..

شعرية التعري
في مسرحية " تعاينت شوايت شوايت "

قدمت فرقة الريف للمسرح الأمازيغي مسرحية « تعاينت شوايت شوايت » / « التعري قطعة قطعة » عن نص يحمل عنوان « ستريبتيز » /Striptease للكاتب البولندي سلافومير مورجيك،، قام بتمزيغه لعزيز الإبراهيمي. وسينوغرافيا المسرحية وإخراجها من إنجاز الفنان يوسف العرقوبي [1]. والحقيقة، غن أعمال سلافومير [2] جديرة بالترجمة والاقتباس إلى اللغات الوطنية في كل أرجاء العالم، ليس بموجب راهنيتها فحسب، وإنما أيضا لقدرتها على معالجة القضايا الإنسانية العميقة في شموليتها. ومن من المعروف أن سلافومير « كاتب منغلق ومرتد إلى الداخل ويحمي حياته الخاصة » [3]. وهو يتميز بطاقته الكوميدية حين يدفع بإبداعه جهة الغرابة والغروتيسك والعبث، ولعل ذلك ما يسهم في نجاح مسرحياته إذا ما وجدت لدى الفنان أسباب تمثل خطابها، ووجدت لديه أيضا قناعات بصدق طروحاته الفكرية والفنية، تراعي تعدد أبعاد نصوصه واختلاف مستوياتها.

---

1 تمثل هذه الورقة قراءة في العرض الذي قدمته فرقة الريف للمسرح يوم 15 دجنبر 2016 بالمركز الثقافي مولاي الحسن بمدينة الحسيمة، ضمن فعاليات مهرجان الحسيمة المسرحي في نسخته الثامنة.

2 ولد سلافومير مروزيك في يونيو 1930 بضواحي كراكوفي ببولونيا، وتوفي في 15 غشت 2013 بمدينة نيس الفرنسية، عاش متنقلا بين إيطاليا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك. وهو الكاتب والدراماتورج والإعلامي وكاتب قصص الخيال العلمي والقصص القصيرة والرسام الساخر. تميز أسلوبه المسرحي بالانحياز جهة المسرح العبثي، ومن أهم أعماله « البوليس » و« في أعالي البحا » و« البيت المحدود » و« المهاجران » و« تانغو » و« التعري قطعة قطعة »،، حصل على دكتوراه فخرية من إحدى الجامعات البولونية سنة 2000.

3 عدنان مبارك، ضد اليوميات، منشورات أدب وفن، 2012.

ويعد المخرج يوسف العرقوبي واحدا من المخرجين الذين وقعوا في شرك أعمال هذا الكاتب البولندي، وفي شرك هذا النص بالذات، لأنه نص منفتح، تناوله العديد من المخرجين في كل أنحاء المعمور، وتم إخراجه بأشكال ومضامين متعددة، غير أن المخرج يوسف العرقوبي شاء أن يحافظ على قضايا النص الأساسية مع تصعيدها باللغة الأمازيغية، وبقضايا الإنسان الأمازيغي، والذي لا تختلف قضاياه الحياتية عن قضايا أي إنسان في هذا الزمن المعاصر.

وإذا كان المخرجون الذين تصدوا لهذا العمل قد نحوا فيه مناحي مختلفة، مركزين في الغالب على قضية « الحرية » كتيمة أساس، بشقيها : الحرية الداخلية والحرية الخارجية، فإن العرقوبي نحا به فضلا عن قضية الحرية، جهة تيمات أخرى مواكبة ومرافقة، من مثل الخوف والألم والصراع، مع الاعتناء بلغات الجسد و الملابس والسخرية، مما جعل من عمله تحفة نالت مكانتها المستحقة ضمن إنتاجات المسرح المغربي خلال الموسم المسرحي 2016.

ثلاث شخصيات تحكي حكاياتها

تروي المسرحية حكاية شخصيتين منصرفتين إلى حياتهما، تسعيان إلى تحقيق أحلامهما وإثبات ذاتيهما في مجتمع يصعب فيه تحقيق الأحلام والطموحات بالبساطة العادية، غير أنهما مع ذلك جادتان في تحقيقها بالتفكير الجدي، وبتقليب أفكارهما على أوجهها بغية الوصول إلى ما تتجاوزان به وضعهما الحالي. والمسرحية بذلك تسعى إلى الإفصاح عن داخل الشخصيتين بعدما تم رميهما وسط دائرة /حلبة تحيط بها جدران عالية وصلبة وعنيفة، يصعب اختراقها أو مغادرتها أو الخروج منها. وفي خضم ذلك يسمع أزيز باب وهو ينفتح لتدخل شخصية ثالثة بلا ملامح (لعب الدور الفنان أحدوش بتزوكنت). وإن شئنا الدقة أكثر، هي شخصية ذات ملامح مشوهة ومنفرة، تخفي بغطاء رأسها ملامحها المخيفة، وترتدي « أزياء صارمة »، وتسير بخطوات صارمة متجهة نحو الرجل (أ) (لعب الدور الفنان محمد بنسعيد) الذي كان يحتج ويضرب الحائط بحذائه، فتشير عليه الشخصية الثالثة المشوهة الوجه (سنسميها من الآن الشخصية « الشبح ») بسبابتها آمرا إياه بأن يمدها بالحذاء الذي بيده، غير أن تباطؤه جعلها تضرب الأرض بحذائها العسكري الصارم، كي يسرع في إنجاز

المطلوب، ويقترب الرجل وهو يرتجف ويمدها بالفردة الأولى، ثم تأمره بتسليم الثانية التي لا تزال بقدمه، فيسلمها ليصبح حافيا، وبإشارة ثالثة ينزع رابطة العنق ويسلمها بإذعان. وعلى نفس المنوال تسلب من الرجل (ب) (لعب الدور طارق الصالحي) نفس ما سلبته من الأول. وهكذا بعد كل عملية دخول وخروج هذه الشخصية « الشبح » يتم تجريدهما من ملابسهما قطعة قطعة، حتى يصبحا معا عاريين إلا من سرواليهما القصيرين. وفي دائرة تلك السلسلة من فعل التعري، ورغم تحول الرجلين إلى داعيتين للانضباط، ورغم توسلاتهما وتذكيرهما بحسن سلوكهما وحيادهما،إ فإن الشبح لم يتوقف عن تعريتهما غير مبال باعتذاراتهما المتكررة، وركوعهما من أجل إيقاف فعل تجريدهما مما يكسيهم. وينتهي بهما الأمر وهما مكبلين بحبال تشد وثاقهما على كرسيين إمعانا في تحقيرهما وسلبهما حريتهما.

حين يلعب الممثلون الهواة بأنواع إنسانية نمطية

تقص هذه المسرحية حكاية ثلاث شخصيات لا أسماء لها، ولا هوية تحدد كينونتها، يتعرف عليها المتلقي من خلال سلوكاتها. ويمكن تقسيمها إلى نوعين، يمثل الرجل (أ) والرجل (ب) النمط الأول، فهما معا يبدوان شابين في مقتبل العمر، ومحترمين ومهذبين ؛ يبدوان من خلال ملابسهما أنهما موظفان منضبطان، يرتدي كل منهما بدلة أنيقة، ويحمل محفظة جلدية تنم عن ضبط أوراقهما والانكباب على عمليهما. يجدان نفسيهما تباعا ملقيين في فضاء غير محدد المعالم. ويمتد ذلك اللاتحديد إلى العلاقة بينهما، إذ لم يسبق لهما التعارف. ولأنهما لم يكونا راضيين عن وضعهما في ذلك المكان والزمان، أخذا يحتجان ضد ذلك الواقع. وهي المناسبة التي يظهر خلالها النمط الثاني من شخصيات النص، وتمثله الشخصية الثالثة ذات الملامح الهلامية والبشعة، وتمثل قوة غامضة، تتنصت عليهما وتراقبهما وتسجل عليهما كل كبيرة وصغيرة لتمارس عليهما فعل التعرية. ورغم محاولاتهما الاستسلام والإذعان، إلا أن الشخصية الشبح القاهرة ترفض طريقة تفكيرهما ومحاولة الانعتاق من واقعهما، كما ترفض في الوقت ذاته أي محاولة لإقناعها بالتنازل وقبول انبطاحهما، فتصر على منع كل سؤال، مهما كان ساذجا وبسيطا إمعانا في إحكام الطوق عليهما حتى لا يفكران إلا في إلصاق التهم بنفسيهما، وتحمل جرائر ما ارتكبا وما لم يرتكبا من جرم.

ولم تكن الشخصيتان الممثلتان للنمط الأول متطابقتين كليا، إذ على الرغم من القواسم المشتركة الكثيرة بينهما فإن ذلك لم يمنع مبدع المسرحية من إيجاد فروقات بينهما، ليس فقط لأن اللعبة المسرحية تقتضي ذلك، وتفرض تمايز ملامح كل واحد منهما، ولكن أيضا لأن سيرورة الحوار اقتضت تخلق صراع ينأى به - أي الحوار - عن كلاسيكيته المكونة من سؤال وجواب، أو من تجاذب لأطراف الحديث، إلى حوار صراعي تحكمه طبيعة الشخصيات نفسها. أكثر من ذلك إن الصراع بينها يكاد يصل حد الانفجار كلما غابت الشخصية الثالثة المتسلطة عليهما، وهو ما يجعل منه حوارا متصاعدا، تتنامى درجات حرارته، متراوحة بين الإقدام والإحجام، وبين الاندفاع والانهزام، وبين التقدم والتواري، وبين الجهر بالرأي وكتمانه.

ولأن المسرحية تقدم الشخصيتين الأوليين بأنهما تعيشان نفس الوضعية، فإن التدخلات الحوارية للواحدة منهما تبدو مكملة لتدخلات الشخصية الثانية، أو هما تنويعان لشخصية واحدة، ولهما معا نفس الخطاب. ويظهر تطابق تدخلاتهما الحوارية فيما كانا يرددانه من كلام، يقول الرجل الأول : « إنك تأخذ الكلمات من فمي »، أو يقول : « إنك تقرأ أفكاري »، وأما الرجل الثاني، فيقول هو أيضا : « هذا نفس ما حدث لي ». أكثر من ذلك، فالعديد من المقاطع الحوارية تؤكد أن الواحد منهما على علم بما تعرض له الآخر وما عاشه. وفي الجهة المقابلة للشخصيتين نجد أن الشخصية الثالثة ظلت صارمة منذ ظهورها، ومنذ دخولها عالم الرجلين، فقد ظل خطابها الإشاري أكثر قسوة من خطاب الرجلين اللفظي، وظلت تنظر بعين الريبة لردود أفعالهما، سواء أكانت سلبية أو كانت إيجابية، فكلما عن لها أن أحدهما « ينوي » فعل شيء بسيط سارعت إلى دفعهما هما معا إلى التعري، والتجرد من أي حجاب يقي جسديهما ؛ وهي تعرية تمتد إلى ما يخزنه فكرهما وعواطفهما. ولأن سلسلة التعري كانت لا تزيد إلا ترهيبا لهما، قررا الإذعان والاستسلام بغية توقيف فعل العقاب بالتعري، غير أنهما لم يسلما من التقييد على كرسيين إمعانا في العقاب والتنكيل من طرف تلك القوة التي لا تؤمن إلا بالعنف والتسلط والقهر الدائم والمستمر.

والحقيقة، إن المخرج نجح كثيرا في اختيار الممثلين في بناء شخصيات العمل. إن كنا لا نعثر بينهم على محترفين، فإنهم قاموا بأدوارهم بجدية فائقة تعيد للذاكرة جيل الهواة السبعيني ؛ فطارق الصالحي ومحمد بنسعيد ممثلان كبيران يمارسان اللعب

المسرحي باحترافية يحتاجها كثيرا المسرح الأمازيغي المغربي في هذه الظرفية. وكذلك كان نصيب الممثل حدوش بتزوكنت كبيرا بتقمصه الشخصية الهلامية المركبة، والتي بقدر ما تقسو وتعري وتتسلط بقدر ما تترك فرصا للرجلين لاسترجاع والتقاط أنفاسهما، والسماح لهما بالحديث واتخاذ المواقف المناسبة ؛ كانت شخصيته بلا ملامح محددة، غير أنها كانت واثقة ومنضبطة وصارمة، تطلبت من الممثل التحكم القوي في الحركات والإشارات والإيماءات باعتبارها لغات قوية وذات ايقاعات دالة، دونما لغة ملفوظة.

مواضيع المسرحية : من الستر إلى العري

يمكن اعتبار مسرحية « تعاينت شوايت شوايت » رقصة لأولائك الذين سقطت ملابسهم تباعا، أو أنها رقصة تعري أسرارا كثيرة. إنها صورة لما يعتمل في رحم المجتمع المعاصر من أسرار، والمسرحية تود تقديم وجهة نظر كاتبها فيها، وتحديد نوع مقاربتها من قبل مخرج العمل في قضايا كالحرية والخوف والصراع، والتسلط والاغتراب والألم، والسخرية والوصولية والخيانة...

لم تشكل موضوعة الملابس والتعري منها عنوان العمل فحسب، بل شكلت محوره الأساس، وتيمته الأولى التي تمحورت حولها جل تلك الموضوعات الأخرى. ففي هذه المسرحية تم دفع الشخصيتين إلى التعري، ونحو التجرد وإزالة كل غطاء واق، من أجل أن يتكشف الإنسان في أقصى درجات بؤسه وضعفه، لتبرز آنذاك اللاسكينة التي يترتب عنها الخوف والقلق وانعدام الملاذ، وبالتالي التيه والتوتر الداخلي.

لقد أسس المؤلف مسرحيته على العري كموضوعة مركزية، ليس باعتبارها تجربة إنسانية متفردة، ولكن باعتبارها مفهوما تشكل فيه عملية العري إعادة الكائن الإنساني إلى أصله الحيواني، وإرجاعه إلى لحمه الأصلي، وإلى بدء تخلقه وأصله، بما هو جسد مكشوف قبل أن يتدخل المجتمع لفرض الستر، والحكم عليه بالفحش إن هو تجرد من ثيابه وملابسه. أمام الطبيعة، لم يجد الإنسان الأول بدا من ستر جسده وحمايت. غير أنه مع التطور الحضاري، سيصبح اللباس أداة لتراتبية سياسية واجتماعية واقتصادية، بل ووسيلة للتباهي والتنافس والغيرة والحسد، بل والقتل

أيضا [1]. ومن ثمة جاز القول أن للباس قيمة وأهمية لا تقل عن تلك التي يحظى بها الجسد. بل وقد يتوارى هذا الأخير خلف الخرق التي تستره، ويتحول الستر إلى أهم من فعل تخلق الجسد ووجوده.

يلعب الكساء دورا هاما في حفظ الجسد ومساعدته على أداء وظائفه [2]. وأكثر من ذلك، يختلف الجسد العاري عن نظيره الكاسي بكونه يتحول من غفل من كل إضافة أو قيمة ثقافية إلى منخرط في عالم المعنى، تتعدد دلالاته وتتباين أشكال إدراكه. وخلافا للمسرحيات الأمازيغية التقليدية التي تعمد إلى التزيي بالجلباب المطوق بالخنجر والبلغة كما هو معهود في الفولكلور الأمازيغي، نجد أن الشخصيات المسرحية في هذا العمل تلبس لباسا عصريا يناسب نوعية العقاب الذي تتعرض له، لكونه لباسا متعددا ومكونا من قطع متراكمة فوق الجسد.

من هنا تبدأ قيم جديدة تتحول معها حكاية المسرحية إلى تراجيديا سوداء، تتحكم في الإنسان المعاصر الذي ينحو نحو مصيره المأساوي، ونحو زمنه المليء بالتناقضات الصارخة بين جسده وروحه، وبين جسده ولباسه، وبين فكره ووجدانه. فالتعري في وضع من هذا القبيل يتجاوز مجال الجسد إلى مجال الحقيقة وتعريتها من أوهامها، فالصراع الذي يخوض غماره الرجلان ضد المتسلط عليهما يفضح أزمة قيم مجتمعية، ويكشف صدام مفارقات تعيشها الشخصيتان في زمن مفارق، ومكان مفارق أيضا، وينتج عنه صراع الألم المضطرم بين الحلم المستحيل والحقيقة العارية، لتجلي في نهاية المطاف عبثية الوجود التي يطرحها سلافومير مروجيك، ويؤكد عليها يوسف العرقوبي بجدار سميك وعنيف، وكرسيين وشخصيتين لا اسم لهما.

1 يتفق المؤرخون على أن للباس كان سببا في قتل الملك الأمازيغي بطليموس على يد الإمبراطور الروماني كاليكولا، ويختلفون حول السبب، فمنهم من يذهب إلى أنه تم بسبب منافسته له في الملبس وارتداء عباءة أورجوانية ناصعة وراقية خلال متابعة = =حفل للألعاب المصارعة أثارت إعجاب كل الحاضرين بملك موريطانيا، وشدت انتباههم عن كاليكولا، الأمر الذي جعله يستدعيه إلى روما ليقتله بوحشية سنة 40 ميلادية، ومنهم من يرى أن ارتداء تلك العباءة جعلت الإمبراطور يشك في طموح الملك الأمازيغي للوصول إلى السلطة العليا بروما. أنظر في هذا الصدد عبد العزيز أكرير، م س، ص 59.

2 هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب، منشورات الزمن، المغرب، العدد 44، 2004، ص 5 و6.

وحشية التسلط : من تعرية الجسد إلى فضح الباطن

على امتداد العرض ظل الرجلان يبحثان عن مخرج لمأزقهما، وظلا أيضا يحاولان التمرد على واقعهما الجديد، لأن معاناتهما طفحت بالألم الذي ظل يتنامى عقب فشل محاولاتهما المتكررة والمتعاقبة، إذ كانت الشخصية الثالثة ذات الملامح البشعة والمخيفة (الشبح) تمعن – كل مرة – في إيلامهما بتعريتهما وتجريدهما من ملابسهما، وهي بذلك كلما أمعنت في تكرار تعريتهما ازداد ألمهما وازداد خوفهما من القمع والتسلط المتكررين، ليظل بذلك التوتر سائدا طيلة لحظات العرض، فتزداد ثورتهما على حالهما، وهي الثورة التي تتوارى وتنكمش عقب كل عقاب عن احتجاج، أي عقب كل نزع لقطعة من الملابس، لأن تلك السلطة كانت توقف الاحتجاج بتوالي تعريتهما قطعة قطعة.

ومن هنا يمكن اعتبار فعل التعري ترميزا لوقف كل حركة عصيان، وبالتالي قمعا لكل فكرة ثورية تطفو، إلى درجة أنه مع كل أزيز الباب المسدود يستعد الرجلان لتقديم قطعة من ملابسهما طوعا، حتى جردا منها جميعها، أو أوشكا على ذلك، ليصبح فعل التعري معادلا موضوعيا للعجز من جهة، ومن جهة ثانية لانسحاق الذات وتلاشيها مادامت الرغبة في التغيير قد توقفت، والرغبة في قلب الأوضاع قد حجبت.

أشرفت على كل هذا التحول الشخصية الثالثة الصارمة التي تجلت مهامها في الحراسة اليقظة لكل تصرفات الشخصيتين الأوليين وردود أفعالهما، والانتباه اليقظ لتعابير وجهيهما. وأكثر من ذلك، كانت تراقب أيضا خوفهما وتوجساتهما، وتتطلع للكشف عن دواخلهما. مع كل عملية تعرية كانت المسرحية تكشف عن انفعالاتهما، وتفضح نبض قلبيهما مستكشفة بذلك سرهما الداخلي ونوايا كل واحد منهما، إلى درجة أن الواحد منهما لم يعد يعرف ما يحدث له، لأنه مع تنامي معاناة الإنسان وتصاعدها ينصرف التفكير عن المعاناة ؛ بمعنى أن الإنسان لا يفكر في المعاناة إلا إذا كانت خفيفة [1]، ولعل هذا المعنى هو ما جعل ردات الفعل الأولى للرجلين تتحول إلى نوع من الاستكانة أو الطاعة، والتي تدرجت من مستوى تنفيذ أوامر مصدر السلطة أي من طاعة مباشرة بموجب أمر خلع اللباس قطعة قطعة إلى مستوى طاعة غير مباشرة، والتي

1 Bertrand Vergely, La souffrance Recherche du sens perdu, éditions Gallimard, 1997, p28.

يقصد منها الامتناع عن الفعل المضاد الذي من شأنه أن يعارض الأوامر الصادرة [1].
وهذان المستويان يندرجان ضمن الطاعة الإجبارية الحاضنة لمشاعر الغضب والرفض، غير أن هذا الرفض سرعان ما يتلاشى في صورته الصريحة ليصبح رفضا ضمنيا، أو رفضا سلبيا استسلم بموجبه الرجلان إلى قدرهما، وتحول به احتجاجهما إلى همهمات، أو أصوات ظلت تتلاشى إلى أن تحولت إلى صمت. وواكبت هذه السيرورة سيرورة أخرى لفعل التألم، والذي ابتدأ خارجيا لينتقل إلى الداخل، فالمحن التي يكابدها الرجلان بدأ أذاها وألمها خارجيا، وسرعان ما انتقل إلى الروح، وإلى النفس، وإلى الفكر... وهذا العنف أو الأذى هو ما جعل الحياة تتحول إلى سعير، لأنه يطال أعماق الشخصية التي أضحت تعيش الوحدة، والتمزق والانكسار، والانهيار النفسي. كل ذلك بسبب تعرية الجسد، فالإنسان يتألم عبر جسده. وفي هذه الحالة يعد اللباس حامي الجسد وواقيه، وبإزالته تزول الحماية.

إن العري أو « التعرية » هو أكثر أشكال الإذلال دفعا لكسر المقاومة والإرادة، وهو أكثر قسوة من الحرمان من الأكل والشرب، فبالعري يتحول الجسد إلى شيء محطم [2]، وبدون ملابسهما أصبح جسدا الرجلين ضعيفين وواهنين، بالرغم من أنهما لم يرتكبا أي جرم يستحق كل هذا التعذيب.

الاغتراب الكفكاوي لشخصيات التعري

في هذه المسألة بالضبط يلتقي سلافومير مروجيك مع الكاتب التشيكي فرانز كافكا (1883–1924) صاحب الرواية المعروفة « المسخ ». وتلتقي شخصيتا الرجلين المسرحيتان« ألف » و« باء » مع شخصية « كريغور سامسا » في التحول الرهيب والصادم لموظف بسيط رغم انضباطه المجتمعي، مما يجعله يعيش شقاء مأساويا حين تتكالب ضده كل القوى، فتتفاقم أزمته الوجودية، وتنطفئ جذوته الإنسانية.

لقد أوغل مخرج المسرحية يوسف العرقوبي الحفر فيما سطره سلافومير حين سعى إلى تسليط الضوء على عالم سوداوي يعيشه الإنسان المعاصر، وحاول إعادة

1 داليا رشدي، سيكولوجية الطاعة : القيد الطوعي للفعل والتغيير في مراحل ما بعد الثورات، مجلة الديمقراطية، عدد 65، يناير 2017، ص 10.

2 Michela Marzano, La philosophie du corps, édition que sais je ?, Paris, 2010, P 94.

كشفه وفق قوانين المذهب العبثي، حيث تكتسي موضوعة الاغتراب موقع الصدارة في المجتمع المعاصروحيث يغيب كل ما هو إنساني، ويصبح عدم الانصياع وعدم الخضوع طريقا مؤديا إلى المسخ والألم والموت. وهذا ما كان يتهدد الرجلين في المسرحية، وهو ما يشبه تماما ما كان يتهدد شخصية كافكا « كريغور سامسا »، فكلهم يعانون الاغتراب عن المجتمع، وعن الذات، وعن الجسد.

لقد قذف المخرج بالرجلين في بداية المسرحية فوق الركح، كل واحد منهما من جهة للتعبير عن الوجود القصري للإنسان في هذا العالم، وفي هذا الكون الشاسع، وللتعبير عن معاناة كل منهما وفضوله لمعرفة العالم، وقلقه إزاء بداية وجوده ونهايته وفنائه. ولعل سؤال الإنسان عن معناه كإنسان محدود القوى، ولعل لا حول له في عالم شرس، هو ما ندعوه بالاغتراب. إن الإنسان يعيش الاغتراب قليلا أو كثيرا، بل ويعيش فيه الاغتراب، خاصة في مجتمعنا المعاصر. ولقد شكل الجو اللاإنساني الخانق الذي وجد فيه الرجلان نفسيهما دافعا من أجل الرغبة في الانعتاق، وولد روابط بينهما الكراهية والعداوة، وهذه هي نفسها مولدات الاغتراب. وقد زاد من حدة ذلك الاغتراب سطوة الشخصية /الحارس، وبشاعة فعل التعري الذي مارسه عليهما.

بهذا المعنى شكل الاغتراب في المسرحية تمية عبر من خلالها المخرج عن أوضاع نفسية متأزمة، قريبة من عالم فنتازي يصور واقعا اجتماعيا مغربيا، وواقعا نفسيا للرجلين المعاصرين. بل ويصور العمق الإنساني في المجتمع، حيث الزيف والعذابات والقلق والاضطراب سمات تلازم الإنسان.

تنامي الخوف وتطور الزمن الدرامي الساخر

لأن الخوف يعد من مولدات الاغتراب المجتمعي والنفسي، فقد اشتغلت المسرحية عميقا عليه منذ انطلاق المشهد الأول. فمجرد رفع الستارة كانت الضجة قوية والضوضاء غريبة، وتعالت أصوات الارتطام والاصطدام والعنف وأزيز الأبواب وانقداف الرجلين من جهتين مختلفتين فوق الركح... وكل ذلك ساهم في خلق أجواء مخيفة بالنسبة للشخصيتين، ولترقبات الجمهور أيضا. وسيلعب ها هنا الزمن دورا أساسيا في تنامي ذلك الخوف، إذ مع مرور المشاهد وتكرار فعل التعرية أصبح التعري نفسه زمنيا، ما دام الزمن هو التعاقب لحظة وراء لحظة عبر إزالة قطعة وراء قطعة. هكذا كانت

الشخصية /الحارس تزيد من الخوف ومن إثارته، فكلما تمادى في تعرية الرجلين ازدادا خوفا. أو لنقل كلما خافا ازداد هو في تعريتهما، واقترب أكثر من دواخلهما، وكلما خافا أكثر انجذبت نحوهما شخصية الحارس ونزعت عنهما قطعة من زيهما، ليصبح الخوف سلطة بيد الحارس، وأداة تعرية ما دام الخوف أداة فضح، إذ يصعب أن يخفي أي منهما شيئا. الخوف يزيح كل الأقنعة، إنه يعري النفس والإحساس قبل تعرية الجسد.

ولم يجد مخرج المسرحية غير أداة وحيدة للضغط على مخاوف الرجلين، ولجعلها تنمو وتتطور، وهي السخرية، وقد وظفت في العرض وباللغة الأمازيغية أساسا باعتبارها الأداة الأولى لمداراة الخوف وستر بعض المواقف، وللتعبير عن أخرى. ففي عالم يحوي جلادا وضحيتين يبرز فعل العقاب وتحاشي العقاب كمتلازمتين متناقضتين تؤديان إلى صراع ذي خلفيات ثقافية موغلة في العمق والمعنى، وبأسلوب وجودي . فأمام جبروت الجلاد تحضر لغات مراوغة، وأخرى مضللة، تعلو تارة لتصل حد الحدة وتهبط تارة أخرى لتتحول إلى لغة مهادنة، وتتحول تلك السخرية من الضحك على الآخر والاستهزاء من الواقع إلى الضحك على الذات وعلى الجسد وعلى المآزق التي يعيشانها مسرحيا، فالعمل يعج بالمآزق وبـ «الدراما » الممتدة من السخرية إلى البكاء والألم، بل إن المفارقة الكبرى ها هنا تكمن في أن العديد من اللحظات الساخرة سببها الألم ذاته.

ولسنا هنا في حاجة إلى تأكيد براعة الكاتب سلافومير مروجيك في قدرته على الكتابة الساخرة، فهو من منظور العديد من الدارسين من القلائل الذين ابتكروا نسقا فنيا للسخرية بخلفية معرفية متينة، وبرؤية رصينة وعميقة. وهو ما يؤكده هذا النص نفسه، والذي يحبل بتعابير ساخرة تتخذ سلاحا ضد الظلم الإنساني، والظلم الاجتماعي وضد التسلط والقهر، غير أن توسل النص في ذلك بتعرية الإنسان نفسه، هي دعابة قاسية، ونظرة تجلو عبث التزامه بسلوكات الجماعة، إذ كلما أمعن في الانضباط ازداد عزلة وتوحدا وفردانية، لتصبح الذات الفردية أكثر اغترابا وأكثر هشاشة، وهو ما يجعل فعل التعري يحدث تلقائيا في الآخير، يحدث دون مقاومة وبطواعية.

حين يكون المخرج سينوغرافيا

نعتقد أن نجاح هذا العمل الأمازيغي، ما كان ليتم لولا تضافر جهود طاقم مسرحي وفر للخشبة لوازم اشتغال دراماتورجي رصين وبسيط. وإذا كان من الصعب ترجمة

لغات الإضاءة والموسيقى والاكسسوارات إلى لغة ملفوظة معبرة عن توافق كل تلك المكونات مع موضوعات النص، فإنه يمكن المجازفة بالقول بأن خشبة المسرح كانت مليئة بلغات كثيرة، تضافرت لتشكيل عالم درامي يغلفه جدار شاهق من حجارة صماء، جعل الفضاء المشهدي مليئا هو الآخر بالدلالات والرموز المعبرة عن الاستبداد والطغيان والقمع، وتضمحل فيه شخصيات حد الذوبان، وحد التقوقع النفسي والاضمحلال الجسدي. كانت الخشبة مكانا مسطحا لا جمالية فيه، مكانا منغلقا يعبر عن السجن والسلب لحرية الرجلين، غير أنه مكان مثير للمشاعر الملتبسة. ويزداد التباسا في المسرحية حين يكون فضاء للحديث عن الحرية، من هنا جماليته لم تكن فقط من حيث أنه يمثل فضاء يشكل منطلقا للرغبة في معانقة الحياة، ولكن لأن الأجواء التي توافرت فيه، وتعانقت في سبيلها الأضواء والظلال والإكسسوارات مع اللعب الدرامي الذي كان فعالا، استطاع أن يضفي على الخشبة دينامية قوية، ساهمت إلى جانب صراخ وآهات وأصوات الشخصيات، وإلى جانب ألوان الإضاءة التي ساد خلالها الأزرق والرمادي كتعبير عن ضبابية المواقف الإنسانية وعتمة الرؤية لواقع يكاد لا يبين الخلفيات الواضحة للعيش فيه في التعبير عن حالة وجودية تستهدف البحث عن أفق مغاير لحياة أكثر بهاء، وأكثر حقيقة مما تلحظه العين في الواقع المغربي العام والأمازيغي الخاص على السواء. وذلك لارتباطها بمعاني التغيير والثورة والبحث عن بدائل لواقع يعري أناسه ومواطنيه أمام سلطة قمعية قاسية تدوم طويلا، وتزامن كل ذلك مع واقعة الأليمة للشاب «محسن فكري » منح العمل راهنية وآفقه الواقعي.

الخاتمـــة

يخرج متلقي العمل المسرحي « تعاييت شوايت شوايت » بقناعة مفادها أن العمل لا علاقة لها بالتعري الجسدي وإن كان الأمر حقيقة فوق الخشبة، وإنما علاقته بتعرية للواقع المغربي، وفضح لكل أسباب تنكره ؛ هي إذن تعرية للعلاقات الاجتماعية والسياسية، حيث وحشية التصرف إزاء المواطن المسالم، ووحشية أنظمة استبدادية تأكل أبناءها في مواقف عبثية من الوجود المعاصر، يتأجج فيها الصراع بين الستر والفضح، وبين الذات والآخر، وبين الماضي والحاضر ؛ صراع صاخب بين وعيين متناقضين، صراع درامي لواقع إنساني متبدل دوما، يجر المرء بحبال ساخرة إلى الاغتراب والضياع.

ومع أن نهاية المسرحية بدت انهزامية استسلم فيها الرجلان لوضعهما، وتوقفت فيها ثورتهما بعدما أضحيا عاريين، وخارت قواهما أمام جبروت جسد الحارس المكسو بالصرامة، فقد كان بإمكان المخرج أن يستثمر ذلك لإيجاد نهايات أخرى محتملة وممكنة، تحفيزا للمتلقين في السعي لتغيير واقع الحال، ولعل رؤيته سارت في اتجاه إفهام المتلقي أن السلطة القمعية عندنا لا تزال بشعة، يعجز معها المواطن تغيير الواقع ؛ وبالتالي يتم استمرار الوضع القائم المتسم بالضراوة، والذي يعجز معه الإنسان عن توقع واقع آخر بديل.

حين تحدد الملابس هوية العرض المسرحي، قراءة في مسرحية " أمناي "

عن نص « أيام التبوريدة » للكاتب المغربي إبراهيم اروييعة، قدمت فرقة محترف الجنوب للفنون الدرامية بأكادير عرضا مسرحيا تحت عنوان « أمناي » [1]، التي تعني في الأمازيغية الفارس. ويمكن الإشارة هنا إلى أن مؤلف النص إبراهيم اروييعة يعد أحد الكتاب الدراميين الذين بصموا اسمهم في الكتابة الدرامية المغربية الهاوية بإنتاجاته الكثيرة والمتميزة، ممثلا لجيل من الكتاب الدراميين الذين حملوا مشعل ترسيخ كتابة درامية مغربية لها وزنها وقيمتها. وعلى الرغم من أن الكتاب الدراميين هم الحلقة المغيبة في قراءة العروض بشكل عام، وقراءة العروض المغربية على الخصوص، إلا أن ذلك لا يمنعنا من الجهر بأن العرض الجيد لا يمكن أن ينبثق إلا عن النص الجيد. وإنكان الكثير من الدراسات والتحليلات التي تتناول العروض المسرحية لا تتحدث عن نصوصها التي تقف وراء نجاحها، فإن أن ذلك لا يجب أن يمنعنا من الإفصاح والدفاع عن حق الكتاب المسرحيين، حتى في حال فشل بعض العروض، إما بسبب قوة نصوصها الأدبية الفائقة، أو بسبب ضعفها وتهافت بنيتها. ومهما يكن من أمر، فإن نجاح عرض « أمناي » يعود بالدرجة الأولى إلى النص الدرامي الحامل لأبعاد فنية وجمالية وفرها المؤلف، وكانت وراء منح مداخل متنوعة للطاقم الفني والتقني والإخراجي الذي عزز دلالات النص، وفتح آفاقها، وعمق أبعادها. وأما إذا توفر للنص مخرج من طينة

---

1 تعتمد هذه القراءة على العرض الذي تم يوم الأربعاء 20 أبريل 2016 بالمركب الثقافي سيدي بليوط بالدار البيضاء، وأعدنا مشاهدته في مناسبتين أخريتين، الأولى بمدينة خنفيرة يوم 29 يوليوز 2016 بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة لمهرجان الأرز للمسرح 2016، والثانية بالمركب الثقافي مديونة يوم 9 نونبر 2016.

محمد أيت سي عدي الذي ترجم النص إلى الأمازيغية واصطف إلى جانب فريق عمل تقني متخصص [1]، فإن ذلك ولا شك سيعطي العمل قيمة مضافة كما شهد بها جمهور المسرحية الذي لاحق العرض وأعجب به.

« الفارس »، سيرورة أحداث متراكبة

في مسرحية « أمناي »لا يعثر المتلقي على حكاية بالمعنى التقليدي للكلمة، ولا يجد فيها غير سيرورة أحداث متراكبة تسرد طيلة مدة العرض وهي نفسها مدة الأحداث تهيأ شخصية سي علي (لعب الدور عبد المالك أوالرايس) للرحيل ومغادرة المكان، بعد أن تسلم تذكرة السفر بالطائرة من قبل أحد أعوانه. وفي الساعة المتبقية عن إقلاع الطائرة يعيش (سي علي) توترا شديدا بعدما تبدل به الحال، وتغيرت عليه الأيام، ولم يعد مقامه كما كان، أو لم يعد الناس هم الناس كما تعودهم. يظهر البطل منذ البداية وقد أعد حقيبة السفر، جمع فيها ملابس قليلة وترك أخرى عديدة، غير أنه وخادمه يتعاونان على حكي قصة حياته أيام العمل، وما كانت عليه مكانته وقدره في المجتمع حين كان سيدا يهابه الجميع، سواء من منظوره هو أو من منظور شخصيات أخرى تمثل الزميل في العمل والزوجة والصديق وغيرهم. تحكي الأحداث إذن عن اللحظة التي فقد فيها البطل الخدم والتبع، وأضحى بابه مشرعا دون عسس ودون حراسة، ليتحول إلى لحظة تشف على لسان الشامتين الذين عانوا من « حفاظه على الأمن »، و« تطبيقه للأوامر العليا بصرامة »، و« بيعه وشرائه في البلاد والعباد »، ولم يجد غير الملابس أداة للعزاء باعتبارها خير شاهد على تاريخ نمط عيش، وعلى فترة عاشها وأهم ميسمها الاستئساد على الناس للعيش ضمن علية القوم، وكانت زمن قوته وبأسه.

والملاحظ على تتابع أحداث مسرحية « أمناي » انعدام فواصلها ومقاطعها كما هي مألوفة في المسرح، فكل ما يراه المتلقي هو التتابع الكرونولوجي لتلك الأحداث خلال ما تبقى من وقت للمغادرة، وفق المحطات الزمنية الممتدة من ستين دقيقة إلى

---

1 تتحدث الورقة التقنية للعرض عن فريق العمل كما يلي : مدة العرض ساعة وربع، مؤلف النص المسرحي : إبراهيم اروبيعة، ترجمة وإخراج :محمد أيت سي عدي، المشخصون : عبد المالك أوالرايس في دور (علي) وحسن عليوي في دور (أنير) وزهرة المهبول في دور (تتريت)، سينوغرافيا : بشير أركي، الموسيقى :علي شوهاد، الانارة : هشام العابد، المحافظة العامة : سعيد ورداس، المستشار الفني : عبد الرزاق الزيتوني، والعلاقات العامة :عبد الرحمان الغزلاني .

وقت نهاية المسرحية وسقوط الحقيبة من يد البطل، وما توسط هذه المدة حين كان يصرح هذا البطل كل مرة بأن الوقت يمر، وأن ما تبقى من الوقت غير كذا دقيقة حسب عد تنازلي.

في « أمناي »، تتفرع الأحداث الكبرى إلى حكايات صغرى تتناول مواضيع جزئية متفرعة عن الحدث الأصلي، فإلى جانب موضوع سفر (سي علي)، نجد مواضيع اجتماعية كثيرة تحفر في أمراض المجتمع، من قبيل موضوع المرأة ومكانتها في المجتمع ونظرة المجتمع الذكوري لها، والعلاقات الإنسانية المختلفة، وضمنها علاقات الزمالة في العمل، والعلاقة الزوجية... وفضلا عن ذلك، تحكي الشخصيات حكايات فرعية أخرى تركز على البعد الساخر، من قبيل حكاية (أنير) عن رجل جوعان في بداية العرض، وكذلك حكاية (تتريت)عن رجل يملك ثلاثة قردة، لكل واحد ثمنه رغم تشابهها، إلى غير ذلك من مواضيع الهزل وألوان السخرية، التي نعتقد معها أن هذا المزج بين المضحك والتراجيدي، وبين الساخر والجدي، تأكيد على جدية الأحداث، وعلى رغبة التأثير في فكر وعقل المتلقي، كي تبرز أمامه ضبابية الرؤية لعالم تشله التناقضات بين اليأس والإحباط من جهة، وبين الأمل والتطلع من جهة ثانية ؛ أي بين ماض مجيد ونهاية حزينة يلفها فضاء مليء بالأشياء والأشكال والأحجام المسرحية.

الشخصيات وملابسها في الفضاء المشهدي

حين ينفتح الستار، يجد المتلقي نفسه أمام مساحة مليئة بمربعات ومستطيلات متحركة بيضاء اللون، تحولت إحداها إلى طاولة حين وضعت عليها كؤوس وقارورتي ماء وخمر، وأما الباقي فقد تحولت خلال سيرورة اللعب كراسي أو حقائب أو طاولات تتوسطها ساعة تعد الزمن، أو ترمز إلى عد المتبقي منه، وتحيط بها من الجانبين الأيمن والأيسر مشجبان عليهما ملابس وجلابيب وقلنسوات وقمصان... هو فضاء مقسم بحسب وظائف الشخصيات وعلاقاتها بطبيعة الأحداث، لذلك كان خاليا من أي زخرف، مليئا بالإيحاء والرمزية. ولقد ضيقت تلك المربعات فضاء الخشبة، كما ضيقت من فضاء المكان على (سي علي) حين بدا منذ اللحظة الأولى متشنجا ومضطربا إزاء واقعه الجديد، كما تعبر حركاته عن ضيق نفسيته إزاء حالة التحول التي يستعد لخوض غمارها.

كان عدم الانسجام مع الذات ورفض الواقع الجديد سببا في تحول محيطه الحياتي إلىفضاء خانق، يحبل بتعقيدات حادة لم تسعف معها كؤوس الخمر والحب. ولأن طريق السفر، أو الاستعداد للسفر، يعني من بين ما يعنيه الرغبة في التغيير والرغبة في الانتقال من حال إلى حال، والابتعاد عما يضيق على النفس ويخنقها إلى مجال أكثر حرية، ليتنفس فيه الصعداء من وضع يجثم على كيانه، فإن تاريخ (سي علي) وتاريخ ملابسه جعل العرض لا يسمح له بذلك السفر الذي ينوي خوضه، فتنتهي المسرحية بسقوطه في مكانه بعد مكالمة هاتفية، تماما كما سقطت السماعة من يده. وبغض النظر عن مضمون المكالمة، فقد نال « سي علي » العقاب والجزاء على ما اقترفه في حق الآخرين زمن البذلة السوداء والحذاء اللامع.

ويمكن أن نسجل هنا أن البناء الهندسي للعمل لا يكتفي بتحديد أضلاع الخشبة والصناديق المؤثثة لها، فالمحيط المركب من كل ما يتواجد فيه منظم بصريا بواسطة أجساد الممثلين الذين تشكل أجسادهم صورا ورسومات وبناءات تتفاعل مع تموضعات تلك الصناديق، ومع الملابس المعلقة على المشجبين، وتتفاعل أيضا مع حاضر وماضي الشخصيات.

واذا كانت الشخصية المسرحية هي أكثر المكونات قدرة على تجسيد دينامية النص الدرامي باعتبارها منجزة الأحداث، والمشكلة لانسجام مفاصل العمل، والرابطة بين مختلف عناصره ومكوناته، هي فإن أول ما يلفت النظر في شخصيات « أمناي » سماتها وأدوارها وخصائصها. ولعل أولىعلامات النص المسرحي كما قدمته ترجمة مخرج العمل محمد أيت سي عدي هي فضاؤها الأمازيغي، ليس بمنحها أسماء جديدة للشخصيات فحسب، ولكن بجعل جل المسميات أيضا لها سمات أخرى تتماشى واللغة الأمازيغية المتوسل بها في توصيل أفكارها، مواكبة للحياة الجديدة للشخصيات. ومن تمة كانت (تتريت) و(أنير) الاسمان الأمازيغيان الموروثان عن الثقافة الأمازيغية يقابلهما في اللغة العربية نجمة بالنسبة للمرأة، ولعبت الدور الممثلة المقتدرة زهرة المهبول، وملاك بالنسبة للرجل، ولعب الدور الفنان حسن عليوي، بينما حافظ المخرج في تسمية الشخصية الرئيس على (سي علي) كاسم علم مشترك، والذي يعود جدره العربي إلى مادة علا أو عليَ والعلي، هو العالي أو المرتفع، أو الصلب الشديد، أو الرفيع القدر، مما يؤكد تطابق الاسم والمسمى، أو الاسم والوضع الاعتباري لصاحبه.

ومع أن النص والحوار لا يقدمان أي معطيات عن تتريت وأنير لفهم شخصيتيهما، فإنها تتضح من خلال سيرورة الأحداث، إذ نعثر عليهما في مواقف وشخصيات مختلفة، وفي أدائهما لأدوار عديدة ومتباينة، بينما حظيت شخصية (سي علي) بالتشريف أولا من خلال لفظة (سي)، وبالتالي التركيز عليها باعتبارها مدار الأحداث ومحور العمل برمته. ونتعرف على هذه الشخصية منذ بداية العرض على أنها مسؤولة في أحد القطاعات الحكومية وتوقفت عن مزاولة العمل الذي كانت مارسته مدة من الزمن بسبب التقاعد ربما، أو لإعفائه من مهامه. المهم أنه كان موظفا تابعا لإحدى الإدارات العمومية وانتهت مهامه بها الآن، وأنه كان يستغل وظيفته في التسلط على الناس والتحكم في رقابهم واستغلال مكانته بينهم. ولعل أهم من كشف سلوكات هذه الشخصية وتاريخها وحاضرها هي ملابسها. ومن تمة سعت المسرحية إلى تحديد شخصياتها من خلال ملابسها، كما سعت إلى تصوير المشاعر العنيفة لشخصية (سي علي) التي تلتبس بملابسها، والتي كانت عنوان رفعتها وجلالها، وحين تخلت عنه صروف الدهر عليه وعوائده، وأنزلته من برجه، ظلت تلك الملابس شاهدة على عزة قدر ورفعة شأن تحكي حكايات تصرفات صاحبها حين كانت فوق ظهر. وليس من سبيل للفكاك من تاريخها غير نشدان الرحيل والهجر، ليصبح الابتعاد أوالهروب أمنية ينتظرها، ويعد الدقائق والثواني كي يحققها. وهذا ما جعل من تلك النهاية تراجيديا ذاتية، لا تحتوي فيها الحقيبة إلا على بعض الملابس اليسيرة، في حين لا تزال بقية الملابس الأخرى معطرة بشجونه ومعاناته وتاريخه الحافل بأناقته وسطوته.

ولابد من الإشارة، ونحن بصدد الحديث عن مكون الشخصية في مسرحية « أمناي »، إلى ملاحظتين أساسيتين ؛ الأولى هي تقديم مخرج المسرحية للشخصيات الرئيسية أو تلك التي تظهر وتختفي كحالات نفسية يمكن اعتبارها أدوارا رافضة لواقع منحط، وشكل السفر بالنسبة لها هروبا بالمتلقي إلى المرافئ الوجدانية للشخصيات، وهي تخوض مغامراتها الدرامية اتجاه واقع ظل السكوت عنه زمنا طويلا غير مقبول، وحان لها تحويل الاستكانة إليه والخضوع له إلى تطلع نحو الانعتاق منه وتجاوزه، والانطلاق نحو أفق آخر مغاير. أما الثانية، فتتعلق بدينامية الممثلين الذين لعبوا دورا هاما في نجاح العرض، إذ عبرت تنقلاتهم عبر أرجاء الخشبة عن حركية الأحداث والأفضية التي تعيش فيها وتتحرك داخلها باختلاف أناسها وأشيائها وملابسها. وليس تنقل هؤلاء الممثلين بين البيت والمكتب والسوق والشرفة والزقاق كفضاءات متباينة ومتعددة،

إلا دليلا على تحكم المخرج في حركات وتنقلات الممثلين، وتحكمه أيضا في لعبهم وحرصهم على ملء كل أرجاء الخشبة، وهو ما يجعل المتلقي يدرك جيدا أن مواقفهم متوقعة لديهم بدقة. ولعل تغيير الديكور وأماكن الصناديق وفتحها وإغلاقها واللعب بها من قبل الممثلين في تناغم مع الضجيج « صوت الصفارة، وإطلاق النار، وركوب الخيل.. » لا يؤكد انضباط الممثلين وحسب، بل ويؤكد احترافيتهم وإبداعيتهم أيضا.

الاشتغال السينوغرافي

في الفضاء المشهدي لـ « أمناي » تحتل الأشياء مكانة دالة، فهي علامات تنافس الممثلين في حركيتها، وفي فعلها وإيحاءاتها. حين يستعرض المتلقي الأشياء أو الكسسوارات التي في المسرحية، يلحظ كم كان الانشغال قويا لدى السينوغراف « بشير أركي » بالطابع التشكيلي لمعمار الخشبة، حيث يغيب الهندسة التزيينية لمؤثثات الخشبة، ويقصر اشتغاله على بنائها الداخلي، وفق منطق تخطيطي وهندسي يتأسس على الأضواء والظلال التي تتناغم مع ألوان الصناديق، وألبسة الشخصيات، وحركات الممثلين، ووفق أبعاد دلالية تتأسس على أشكال وأحجام تقيم علاقات مختلفة فيما بينها أولا، وفيما بينها وبين الفضاءات التي تحضنها مع توالي المشاهد وتطور الحكاية وأحداثها ثانيا.

هذه الرؤية الدينامية هي التي جعلت السينوغراف يعمد إلى زحلقة الصناديق وتغيير أمكنتها بدفعها أو جرها أو رفعها بانسيابية من قبل الممثلين، موظفين فضاءها الجديد في توالي الأحداث دونما إزعاج لسيرورة التشخيص. ولئن كانت « الأشياء المسرحية » تقيم علاقات محدودة مع الممثلين الذين يستخدمونها وينقلونها لغايات معينة ودقيقة، فإن الملابس كإكسسوارات لعبت دورا كبيرا في المشاهد. الجدير بالذكر هنا أن مكون اللباس في المسرح المغربي كان له تاريخ حافل منذ المحترفات التي شهدتها « المعمورة »، حيث تضمنت تلك ورشاتهامعامل للخياطة والفصالة والإصلاح وكي الملابس. وهو ما وجد امتداده بشكل واضح في مسرح الطيب الصديقي ومسرح الطيب العلج، وغيرهما من مسارح الرواد المغاربة، غير أن وظيفته الجديدة في المسرح المعاصر تجاوزت موضعة الحركة الدرامية في الفضاء وفي الزمان، وامتدت إلى بناء عناصر الدلالة [1]. وقد حاول مخرج « امناي » جاهدا تجاوز تغرات الألبسة في عمله بالشكل الذي تحدث

---

1 Georges Jean, LE THEATRE, Edition Le seuil, Paris,1977, p 158.

عنها رولان بارث [1]، فجعل اللباس موضوعة مركزية والاهتمام بها بارزا بقوة، إلى درجة شكلت فيه هذه الملابس شخصيات قائمة الذات. ومن تمة تأتي ضرورة الوقوف عندها هنا، خصوصا وقد شكلت بالنسبة لأبطال المسرحية معادلا ذاتيا لشخصياتهم، فقد خاطب « سي علي » ملابسه في العديد من اللحظات، وأخذها من المشجب وحادثها، ورماها وانتقم منها، وشكاها وشكا إليها، واسترجع معها شريط حياته. كل ذلك لأنها كانت رفيقته الدائمة وصاحبته خلال رحلات العمل واللقاءات والاجتماعات، واتخذت إلى جانبه قرارات تهم البلاد والعباد.

الملابس كمعادلات ذاتية للشخصيات

تتوزع الملابس في مسرحية « أمناي » بين ألبسة حاضرة، أي تلك التي يرتديها الممثلون وتعبر عن حاضر الشخصيات، وألبسة ماضية، أي تلك التي تشهد على تاريخ « سي علي » المجيد، وأخرى تعبر عن أحلام وأماني « تتريت » و« أنير » ومستقبلهما المتطلع إليه.

هكذا ألبس المخرج أو السينوغراف (في ظل غياب مصمم للملابس في المسرحية) الممثلين ملابس من اليومي والعادي، والمعبرة عن الواقع اليومي المغربي، واهتم فيها المخرج بالمادة اللونية المنسجمة مع الأجواء النفسية للشخصيات وأوضاعها الاجتماعية، حيث يرتدي كل من « سي علي » و« أنير » ألبسة سوداء اللون، في حين ترتدي « تتريت » بذلة رمادية. ولأن هذه الملابس المتحركة بتحرك أصحابها لم تنل من الاهتمام القدر الذي نالته نظيرتها الأخرى غير الملبوسة، سواء تلك المخزونة في الصناديق أو تلك المعلقة على المشجبين، فإننا سوف نهتم هنا – نحن أيضا – بما اهتمت به المسرحية وركزت عليه من هذه الملابس، المختبئة أو الظاهرة، وقدرتها على تمثيل الشخصيات وواقعها، ووضعها الاعتباري ومكانتها داخل المجتمع.

ويعود هذا الاهتمام إلى أن الملابس شكلت العناصر الأساسية في تركيبة العرض المسرحي، فضلا عن كونها تدخل في أسلوب الإخراج الذي اعتمده « ايت سي عدي »، والذي عمد إلى إعطائها أدوارا تتجاوز خدمة شخصيات الممثلين، إذ ذهب أبعد من ذلك،

1 Roland Barts, Les maladies du costume de theâtre, Essais critiques, Edition Leseuil, Paris, 1964, Pp : 53–62

حين جعلها تعمق جوانب التعبير لديها، إن لم نقل إنه سلمها مقاليد تحديد هوية العرض المسرحي نفسه.

ملابس المسرحية تحيى في ذاكرة « سي علي »، وفي الآن نفسه تذكر الجمهوربالحالة التي كان عليها، والوضعية التي كان يعيشها، ومكانته الجليلة التي كان عليها بين قومه، إلى درجة أنها تتحول إلى شاهد على عصر عنفوانه وقوته، لذلك نجده لا يتوانى عن نصح « أنير » بأن « يلبس » ليكسب المزيد من القيمة لنفسه، وأن يتهندم ويتقدم ليترك الناس يسلمون عليه ويحنون له الرأس، ويحترمونه احتراما زائدا... وأن يزيد سيكارا في فمه، ويبيع ويشري في البلاد، ويصبح من الملاك الكبار...

ولا يقتصر الأمر في حديثه عن الملابس بشكل عام، بل نجده يخص بعضا منها بمناجات خاصة، لاسيما التي تمثل رموزا للرفعة، من قبيل الطربوش الوطني الذي قال عنه بأنه به يحصل على مكانته مع النخبة في المقدمة، وبه يحجز كرسيهإذا قام حتى يعود، و« الجلباب المخزني » الذي ما إن يرتديه حتى يصرح بأنه سيتهيب وسيرهب الناس، وأنه سيكسر فك كل من تجرأ على الكلام، وسيقطع كل رأس ارتفع. وفي العبارة الأخيرة التي استعارها من خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي الشهيرة، تؤكد آثار فعل التنكر، كما نعتر عليه في السرد العربي بشكل متواتر، وكما ورد في العديد من المسرحيات مثل « الملك هو الملك » لسعد الله ونوس.

ومما ألح عليه مؤلف النص من الأزياء البذلة السوداء، التي شكلت محور العديد من تدخلات الشخصيات المسرحية، من قبيل تذكير « تتريت » للبطل بتخليه عن بذلته السوداء، وناجاة « سي علي » لتلك البذلة في أنها تذكره بأيام عزه لما كان يتحكم في رقاب الناس، ولما كانوا يبوسون رأسه، وتذكره أيضا بحذائه الأسود الذي كان يدوس بها الزرابي العديدة ويركل بها الوجوه. وفي مناجاة أخرى في المشهد الأخير يتأسف لها على أن الأوضاع بالبلاد قد تغيرت، وأنه لم يعد يستطيع أن يتهيب بها من جديد. إذن، إن حكاية « سي علي » هي نفسها حكاية بذلته.

وقد عبر « أنير » في أحد المشاهد عما يلخص موضوعة الملابس في المسرحية، حين ارتدى جلبابا فسخر بأنه يحس بنفسه مرتاحا، وبأن مشيته قد غدت موزونة، وبأن ما لبسه هو نصف الحياة، ثم ردد بأن المثل يقول : « وراء كل رجل عظيم جلباب عظيم ».

لقد لعبت الملابس دورا رئيسا في المسرحية إلى درجة عدت بطلة المسرحية ومحورها، بموجبها يدور الحوار، وبسببها تتطور الأحداث، ولأجلها صنعت الصناديق والحقيبة وكل مؤثثات الخشبة. ولقد نجحت سينوغرافيا العرض في جعل تلك الصناديق هندسة للأعماق وأماكن للستر والحجب، في أحشائها تعيش أشباح الشخصيات من خلال ملابسهم، وتعيش أرواح بشرية في صنوف من الأزياء، تقليدية كانت أو عصرية، وفي ثنياها تكمن مواقف متناقضة : ففي بعضها تسكن القوة والسلطة والجاه، وفي بعضها الآخريعشش الذل والخزي والعار والمسكنة.

هكذا يمكن القول إن الملابس غير الملبوسة أفصحت عن شاعريتها حين عرضت دون أجساد، بالرغم من أنها ظلت تحافظ على آثار الجسد الذي كان داخلها (جسد سي علي طبعا). وهذا ما يجعلنا ندعي أن ملابس « سي علي » كانت حية بتواجد الجسد فيها، وحين أضحت فارغة تحولت إلى درجة الصفر، تبحث عن شخصيات أخرى تملأها لتكسبهم صفات الأولين، وكأنها تريد أن يستمر تاريخ قوتها وسلطتها وجاهها، أو ربما كانت تلك الشخصيات تبحث عن التقنع والتنكر في هذه الملابس بحثا عن الارتقاء الاجتماعي والتدرج الطبقي. لقد تحكمت الملابس في نوعية العلاقات بين الشخصيات وبين القوانين الناظمة لتحاورهم، أي تحكمت في شكل الصراع وطبيعته.

وفضلا عما سبق، كانت للملابس في « أمناي » قوة مؤثرة في تحويل الشخصية. فعلى امتداد المسرحية كانت أداة للتقنع والكشف والبوح، وكانت هي التي تحول الضعيف إلى قوي، والفقير إلى غني، والخادم إلى سيد... إنها واحدة من العلامات البصرية المنفلتة التي تعبر عن الشيء وضده، بموجب خاصيتي الواقعية واللاواقعية التي تميزها، وتكمن الخاصية الأولى في طبيعة العلاقة الجامعة بين الملابس والمراحل التاريخية التي تمثلها، وتكمن الخاصية الثانية / اللاواقعية في شحن الملابس بدلالات متناقضة تمتد من السلطة والجاه، وتنتهي بالذل والمسكنة والفقر. بل يمكن القول بأن الألبسة في هذه المسرحية هي أحد أوجه التفرقة بين الواقع والفن، لما كان لها من أدوار مكثفة ومتعددة جماليا ودلاليا.

ألوان الملابس تتحدى جدلية الإظلام والإضاءة

تحتل الإضاءة في المسرح الحديث مكانة هامة، لذلك نجد العديد من المخرجين (أو مهندسي الإضاءة) في المسرحيات الحديثة يبدعون في اللعب بها، سواء من حيث تدرجها أو مصادرها أو ألوانها وغير ذلك من التقنيات المتوسل بها لخدمة الدلالة المنشودة، غير أننا في بعض الأعمال يجد المتلقي نفسه أمام اجتهاد يتم خلاله إدراك سيميولوجية العرض من خلال قراءة العناصر اللونية. ففي مسرحيتنا « أمناي » لا تتجاوزالإضاءة اللونين الأبيض والأسود، وما بينهما كالرمادي، مما يوحي بأجواء الكآبة التي تعيشها الشخصية الأساس « سي علي ». فقد عمل الضوء الخافت المسلط على الشخصيات وعلى الأشياء دورا في سيادة عالم الحلكة والسواد، أو الرمادي في أحسن الأحوال، ولا تظهر الألوان الأخرى إلا حين تفتح الصناديق المليئة بالألبسة، إذ حينها تظهر ألوان حمراء وخضراء ووردية، مما يعطي للعرض حيوية جديدة كلما ظهرت هذه الملابس التي لا علاقة لها بألوان الأضواء، فتظل الإنارة صافية دونما لون يمزجها، وليبقى الغالب على التكوينات اللونية الأبيض والأسود، وحتى تلك الأضواء المنبعثة من مصباحين اثنين فقط، يسهمان في تشكيل إضاءة خافتة لا تمد الخشبة بغير بصيص من نور باهت، يضن على المتفرج بما يوجد في الخلفية وفي الجوانب التي لا يصل إليها الممثلون، ولا تبدي له غير فضاء لحظة اللعب الدرامي، بنما تبقي حواشي الفضاء في أجواء حزينة،كلتي تلون سيرورة الأحداث المعيشية من طرف شخصية « سي علي » وهي تصارع لحظات الرحيل وأجواءه .

لقد ظلت الإضاءة في المسرحية، إذ لم تتغير إلا مرتين أو ثلاث، الأمر الذي يوحي بإهمالها من قبل المخرج، غير أن وجود مكلف بالإنارة (هشام العابد) يؤكد مقصدية واضحة في الحفاظ على الأجواء النفسية للشخصيات، وفي منح الملابس أجواء تمظهرها باعتبارها هي الأخرى شخصيات تتبدى كأشباح أو كشخصيات إنسانوية تعيش حياتها إلى جانب حيوات الشخصيات الإنسانية، إن لم نردد مرة أخرى، أنها كانت تتحكم فيها وتمنحها جوهر وجودها.

الموسيقى والضجيج /le bruitage

تميزت بداية العرض بطقطقات سقوط الأواني، وتهشم أخرى، وتكسير كؤوس وأوان زجاجية، وارتطامات حديدية بالأرض، وأزيز أبواب ترافقها دقات قوية لعقارب

الساعة... هي الأصوات التي مثلت مدخلا للمتلقي لولوج عالم أحداث الحكاية، كما أنها كانت سببا في جعل « سي علي » الرجل المستعد للرحيل يعيش لحظات رهبة وخوف تعبر عن نهاية مرحلة عمرية تتكسر كما تتكسر تلك الأواني وتلك الكؤوس، وتتهشم كما تهشمت حياته وانتهت إلى مصيرها المحتوم. لم تتوقف تلك الأصوات وتحسم إلا بواسطة صفارة « أنير »، ذلك الصديق الذي جاء يحمل تذكرة السفر ويجالس صاحبه قبل حضور « تتريت »، ليحولا لحظات المغادرة إلى لحظات مؤانسة قبل الوداع، وليحضرا ويعاينا لحظات انهيار حياة وقيام أخرى بالنسبة لـ « سي علي ».

ومع أن المسرحية لم تعرف متابعة موسيقية في ظل غياب موسيقى مصاحبة للعمل، إلا أن مخرج العمل وفر لها لحظات صوتية تكسر روتينية الاشتغال اللعبي، مثلما فعل بتلك الموسيقى العسكرية التي صاحبت مشهد السكر.

خاتمـــــة

ككل إبداع مهووس بهموم الإنسان وهواجسه وبواطنه، تحضر في مسرحية « أمناي » قضايا الغياب والسفر والموت. وقد حاولت هذه القراءة تشريح بعض زواياها، علما أنه تشريح لن يستقيم ما لم يتم النظر إليها بوصفها وحدة فنية متكاملة لها صلات بالسياقات التي أنتجتها، والتي تعبر عنها. وهكذا فقد ظل نص ابراهيم اروييعة يحمل مقترحاته الدراماتورجية المؤجلة حتى أنجزها المخرج الشاب محمد ايت سي عدي الذي رفع النص إلى دائرة الضوء، ورسم علاقاته فوق الركح مستعينا بطاقم الإنجاز من أجل رسم معالم شخصيات بمشاعرها وأفكارها، وبمنطلقاتها ومصائرها وطموحاتها، بواسطة خطوط وتشكيلات وحركات وأضواء وظلال وأصوات شكلت في نهاية المطاف واحدة من المسرحيات الناطقة باللغة الأمازيغية بشاعريتها التلقائية وبثقافتها الذاتية، الأمر الذي يؤكد توزع العرض بين نظامين لغويين ؛ الأول شكلته الأمازيغية المنطوقة باعتبارها حاملة للأفكار المباشرة والصريحة، وإن كانت ذات نسغ شاعري ؛ والثاني بنته لغة مرئية وبصرية مشكلة مكمن أبعاد تشكيلية تتوازى وتتقاطع بواسطة حركات الممثلين والمناظر، كما ترسمت أمام أعين المتفرجين بأضوائها وظلالها وفراغاتها وخطوطها وأشكالها، فجعلت من العمل عرضا أنيقا وباذخا سد من وجهة نظرنا بعضا من تلك الحاجة التي طالما ظلت ناقصة في مسرحنا

المغربي، والمتجلية أساسا في الحاجة إلى الفنان التشكيلي الذي يدرك كيميائيات الألوان، ويدرك عمق توترات الخطوط والأحجام فوق ركح مأهول بالأجساد والأطياف واللغات والوجوه.

الفهرست

صدر له :

- قراءة في النص المسرحي 2011
- روافد مسرحية 2011
- المنجز المسرحي : قراءة في بعض التجارب المغربية 2016
- دينامية التواصل في مسرح الطفل (قيد الطبع)



لعزيز محمد

كاتب وباحث مسرحي

إن ترسيخ الممارسات القرائية والنقدية للإبداع المسرحي المغربي الأمازيغي، لا يقل شأنا عن عملية تأصيل ذلك الإبداع، بل إنها تعد مكسبا هاما، لأن الجهد المبذول فيها لا يقل عن بناء المعرفة والفكر في الفن المسرحي، كما أن الإسهام في خلق تراكم كمي ونوعي في مختلف مجالاته يغني المكتبة المسرحية الأمازيغية التي لا تزال في حاجة ماسة إلى مجهودات الباحثين المغاربة.

ⵜⵉⵎⵙⴽⴰⵔ ⵏ ⵜⵖⵓⵔⵉ ⴷ ⵓⵣⵖⴰⵏ ⵏ ⵓⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⴰⵎⵣⴳⵓⵏ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴳ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ, ⵓⵔ ⵉⴼⵏⵥ ⵡⴰⵜⵉⴳ ⵏⵏⵙⵏⵜ ⵅⴼ ⵜⵎⵇⵍⵜ ⵏ ⵓⵥⵓ ⵏ ⵜⵥⵓⵕⵉ ⴰⴷ ⴷⵉ ⵜⴷⵍⴱⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ, ⵎⵉⵏⵣⵉ ⵜⵉⵣⵎⵎⴰⵔ ⵉ ⴷⴰⵢⵙⵏⵜ ⵉⵜⵜⵡⴰⴳⴳⴰⵏ ⵖⴰⵔⵙⵏⵜ ⵉⵊⵊ ⵏ ⵓⴷⵖⴰⵔ ⵉⵎⵖⴰⵔ ⴷⵉ ⵜⵓⵚⴽⴰ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⴷ ⵓⵡⵏⴳⵎ ⴷⴳ ⵉⴳⵔ ⵏ ⵓⵎⵣⴳⵓⵏ. ⴰⵡⴷ, ⵜⵜⴰⵡⵙⵏ ⴷⴳ ⵓⵙⵎⵖⴰⵔ ⵏ ⵜⵙⴷⵍⵉⵙⵜ ⵜⴰⵎⵣⴳⵓⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ.

34 درهم